目錄

目錄

開場話

朋友，

從寫十二封信給你之後，我已經歇三年沒有和你通消息了。你也許怪我疏懶，也許忘記幾年前的一位老友了，但是我仍是時時掛念你。在這幾年之內，國內經過許多不幸的事變，刺耳痛心的新聞不斷的傳到我這裏來。聽說我的青年朋友之中，有些人已遭慘死，有些人已因天災人禍而廢學，有些人已經擁有高官厚祿或是正在「忙」高官厚祿。這些消息使我比聽到日本出兵東三省和轟炸淞滬時更傷心。在這種時候，我總是提心吊膽的念着你。你還是在慘死者之列呢？還是已經由黨而官，奔走於大人先生之門而洋洋自得呢？

在這些提心吊膽的時候，我常想寫點什麼寄慰你。我本有許多話要說而終於緘默到現在者，也並非完全由於疏懶。在我的腦際盤旋的實際問題都很複雜錯亂，牠們所引起的感想也因而複雜錯亂。現在青年不應該再有複雜錯亂的心境了。他們所需要的不是一盆八寶飯而是一帖清涼散。想來想去，我決定來和你講美。

講美！這話太突如其來了！在這個危急存亡的年頭，我還有心肝來「談風月」麼？是的，我現在講美，正因為時機實在是太緊迫了。朋友，你知道，我是一個舊時代的人，流落在這紛紜擾攘的新時代裏面，雖然也出過一番力來領略新時代的思想和情趣，仍然不免抱有許多舊時代的信仰。我堅信中國社會鬧得如此之糟，不完全是制度的問題，是大半由於人心太壞。我堅信情感比理智重要，要洗刷人心，並非幾句道德家言所可了事，一定要從「怡情養性」做起，一定要於飽食暖衣高官厚祿等等之外，別有較高尚較純潔的企求。要求人心淨化，先要求人生美化。

人要有出世的精神纔可以做入世的事業。現世祇是一個密密無縫的利害網，一般

人不能跳脫這個圈套，所以轉來轉去，仍是被利害兩個大字繫住。在利害關係方面，人已最不容易調協，人人都把自己放在第一位，欺詐凌虐刼奪種種罪孽都種根於此。美感的世界純粹是意象世界，超乎利害關係而獨立。在創造或是欣賞藝術時，人都是從有利害關係的實用世界搬家到絕無利害關係的理想世界裏去。藝術的活動是「無所爲而爲」的。我以爲無論是講學問或是做事業的人都要抱有一副「無所爲而爲」的精神，把自己所做的學問事業當作一件藝術品看待，祇求滿足理想和情趣，不斤斤於利害得失，纔可以有一番眞正的成就。偉大的事業都出於宏遠的眼界和豁達的胸襟。如果這兩層不講究，社會上多一個講政治經濟的人，便是多一個藉黨忙官的人；這種人愈多，社會愈趨於腐濁。現在一般藉黨忙官的政治學者和經濟學者以及冒牌的哲學家和科學家所給人的印象祇要一句話就說盡了，——「俗不可耐。」

人心之壞，由於「未能免俗。」什麼叫做「俗」？這無非是像蛆鑽糞似的求溫飽，不能以「無所爲而爲」的精神作高尙純潔的企求；總而言之，「俗」無非是缺乏美感的

在這封信裏我祇有一個很單純的目的，就是研究如何「免俗」。這事本來關係各人的性分，不易以言語曉喻，我自己也還是一個「未能免俗」的人，但是我時常領略到能免俗的趣味，這大半是在玩味一首詩一幅畫或是一片自然風景的時候。我能領略到這種趣味，自信頗得力於美學的研究。在這封信裏我就想把這一點心得介紹給你。假若你看過之後，看到一首詩一幅畫或是一片自然風景的時候，比較從前感覺到較濃厚的趣味，懂得像什麼樣的經驗纔是美感的，然後再以美感的態度推到人生世相方面去，我的心願就算達到了。

在寫這封信之前，我曾經費過一年的光陰寫了一部文藝心理學。這裏所說的話大半在那裏已經說過，我何必又多此一舉呢？在那部書裏我向專門研究美學的人說話，免不了引經據典，帶有幾分掉書囊的氣味；在這裏我祇是向一位親密的朋友隨便談談，竭力求明白曉暢。在寫文藝心理學時，我要先看幾十部書纔敢下筆寫一章；在寫這封信時，

我和平時寫信給我的弟弟妹妹一樣，面前一張紙，手裏一管筆，想到什麼便寫什麼，什麼書也不去翻看。我所說的話都是你所能了解的，但是我不敢勉強要你全盤接收。這是一條思路，你應該趁着這條路自己去想。一切事物都有幾種看法，我所說的祇是一種看法，你不妨有你自己的看法。我希望你把你自己所想到的寫一封回信給我。

一　我們對於一棵古松的三種態度

實用的，科學的，美感的，

我剛纔說，一切事物都有幾種看法。你說一件事物是美的或是醜的，這也祇是一種看法。換一個看法，你說牠是眞的或是假的；再換一種看法，你說牠是善的或是惡的。同是一件事物，看法有多種，所看出來的現象也就有多種。

比如園裏那一棵古松，無論是你是我或是任何人一看到牠，都說牠是古松。但是你從正面看，我從側面看，你以幼年人的心境去看，我以中年人的心境去看，這些情境和性

格的差異都能影響到所看到的古松的面目。古松雖祇是一件事物，你所看到的和我所看到的古松卻是兩件事。假如你和我各把所得的古松的印象畫成一幅畫或是寫成一首詩，我們倆藝術手腕儘管不分上下，你的詩和畫與我的詩和畫相比較，卻有許多重要的異點。這是什麼緣故呢？這就由於知覺不完全是客觀的，各人所見到的物的形相都帶有幾分主觀的色彩。

假如你是一位木商，我是一位植物學家，另外一位朋友是畫家，三人同時來看這棵古松。我們三人可以說同時都「知覺」到這一棵樹，可是三人所「知覺」到的卻是三種不同的東西。你脫離不了你的木商的心習，你所知覺到的祇是一棵做某事用值幾多錢的木料。我也脫離不了我的植物學家的心習，我所知覺到的祇是一棵葉為針狀，果為球狀，四季常青的顯花植物。我們的朋友——畫家——什麼事都不管，祇管審美，他所知覺到的祇是一棵蒼翠勁拔的古樹。我們三人的反應態度也不一致。你心裏盤算牠是宜於架屋或是製器，思量怎樣去買牠，砍牠，運牠。我把牠歸到某類某科裏去，注意牠和其他

松樹的異點，思量牠何以活得這樣老。我們的朋友卻不這樣東想西想，他祇在聚精會神的觀賞牠的蒼翠的顏色，牠的盤屈如龍蛇的線紋以及牠的那一般昂然高舉不受屈撓的氣概。

從此可知這棵古松並不是一件固定的東西，牠的形相隨觀者的性格和情趣而變化。各人所見到的古松的形相都是各人自己性格和情趣的返照。古松的形相一半是天生的，一半也是人為的。極平常的知覺都帶有幾分創造性；極客觀的東西之中都有幾分主觀的成分。

美也是如此。有審美的眼睛纔能見到美。這棵古松對於我們的畫畫的朋友是美的，因為他去看牠時就抱了美感的態度。你和我如果也想見到牠的美，你須得把你那種木商的實用的態度丟開，我須得把植物學家的科學的態度丟開，專持美感的態度去看牠。

這三種態度有什麼分別呢？

先說實用的態度。做人的第一件大事就是維持生活。既要生活，就要講究如何利用

環境。「環境」包含我自己以外的一切人和物在內，這些人和物有些對於我的生活有益，有些對於我的生活有害，有些對於我不關痛癢。我對於他們於是有愛惡的情感，有趨就或逃避的意志和活動。這就是實用的態度。實用的態度起於實用的知覺，實用的知覺起於經驗。小孩子初出世，第一次遇見火就伸手去抓牠，被牠燒痛了，以後他再遇見火，便認識牠是什麼東西，便明瞭牠是燒痛手指的，火對於他於是有意義。事物本來都是很混亂的，人為便利實用起見，纔像被火燒過的小孩子根據經驗把四圍事物分類立名，說天天喫的東西叫做「飯」，天天穿的東西叫做「衣」，某種人是朋友，某種人是仇敵，於是事物纔有所謂「意義」。意義大半都起於實用。在許多人看，衣除了是穿的，飯除了是喫的，女人除了是生小孩的一類意義之外，便尋不出其他意義。所謂「知覺」，就是感官接觸某種人或物時心裏明瞭他的意義。明瞭他的意義起初都祇是明瞭他的實用。明瞭實用之後，纔可以對他起反應動作，或是愛他，或是惡牠，或是求他，或是拒他。木商看古松的態度便是如此。

科學的態度則不然。牠純粹是客觀的，理論的。所謂客觀的態度就是把自己的成見和情感完全丟開，專以「無所爲而爲」的精神去探求眞理。理論是和實用相對的。理論本來可以見諸實用，但是科學家的直接目的卻不在實用。科學家見到一個美人，不說，「我要去向她求婚，她可以替我生兒子，」他祇說，「我看她這人很有趣味，我要來研究她的生理構造，分析她的心理組織。」科學家見到一堆糞，不說，「牠的氣味太壞，我要掩鼻走開，」他祇說，「這堆糞是一個病人排泄的，我要分析他的化學成分，看看有沒有病菌在裏面。」科學家自然也有見到美人就求婚，見到糞就掩鼻走開的時候，但是那時候他已經由科學家還到實際人的地位了。科學的態度之中很少有情感和意志，牠的最重要的心理活動是抽象的思考。科學家要在這個混亂的世界中尋出事物的關係和條理，納個物於概念，從原理演個例，分出某者爲因，某者爲果，某者爲特徵，某者爲偶然性。植物學家看古松的態度便是如此。

木商由古松而想到架屋製器賺錢等等，植物學家由古松而想到根莖花葉日光水

分等等他們的意識都不能停止在古松本身上面。不過把古松當作一塊踏脚石，由牠跳到和牠有關係的種種事物上面去。所以在實用的態度中和科學的態度中，所得到的事物的意象都不是獨立的絕緣的，觀者的注意力都不是專注在所觀事物本身上面的。注意力的集中，意象的孤立絕緣，便是美感的態度的最大特點。比如我們的畫畫的朋友看古松，他把全副精神都注在松的本身上面，古松對於他便成了一個獨立自足的世界。他忘記他的妻子在家裏等柴燒飯，他忘記松樹在植物教科書裏叫做顯花植物，總而言之，古松完全佔領住他的意識，古松以外的世界他都視而不見聽而不聞了。他祇把古松擺在心眼面前當作一幅畫去玩味。他不計較實用，所以心中沒有意志和慾念；他不推求關係，條理，因果等等，所以不用抽象的思考。這種脫淨意志和抽象思考的心理活動叫做「直覺，」直覺所見到的孤立絕緣的意象叫做「形相。」美感經驗就是形相的直覺，美就是事物呈現形相於直覺時的特質。

實用的態度以善爲最高目的，科學的態度以眞爲最高目的，美感的態度以美爲最

高目的。在實用態度中，我們的注意力偏在事物對於人的利害，心理活動偏重意志；在科學的態度中，我們的注意力偏在事物間的互相關係，心理活動偏重抽象的思考；在美感的態度中，我們的注意力專在事物本身的形相，心理活動偏重直覺。眞善美都是人所定的價值，不是事物所本有的特質。離開人的觀點而言，事物都混然無別，善惡眞僞美醜就漫無意義。眞善美都含有若干主觀的成分。

就「用」字的狹義說，美是最沒有用處的。科學家的目的雖祇在辨別眞僞，他所得的結果卻可效用於人類社會。美的事物如詩文圖畫雕刻音樂等等都是寒不可以爲衣，飢不可以爲食的。從實用的觀點看，許多藝術家都是太不切實用的人物。然則我們又何必來講美呢？人性本來是多方的，需要也是多方的。眞善美三者俱備纔可以算是完全的人。人性中本有飲食慾，渴而無所飲，飢而無所食，固然是一種缺乏；人性中本有求知慾而沒有科學的活動，本有美的嗜好而沒有美感的活動，也未始不是一種缺乏。眞和美的需要也是人生中的一種饑渴，——精神上的饑渴。疾病衰老的身體纔沒有口腹的饑渴。同理，

你遇到一個沒有精神上的饑渴的人或民族，你可以斷定他的心靈已到了疾病衰老的狀態。

人所以異於其他動物的就是於飲食男女之外還有更高尚的企求，美就是其中之一。是壺就可以貯茶，何必又求牠形式花樣顏色都要好看呢？喫飽了飯就可以睡覺，何必又嘔心血去做詩畫畫奏樂呢？「生命」是與「活動」同義的，活動愈自由生命也就愈有意義。人的實用的活動全是有所爲而爲，是受環境需要限制的；人的美感的活動全是無所爲而爲，是環境不需要他活動而他自己願意去活動的。在有所爲而爲的活動中，人是環境需要的奴隸；在無所爲而爲的活動中，人是自己心靈的主宰。這是單就人說，就物說呢，在實用的和科學的世界中，事物都藉和其他事物發生關係而得意義，在孤立絕緣時都沒有意義；但是在美感世界中牠卻能孤立絕緣，卻能在本身現出價值。照這樣看，我們可以說，美是事物的最有價值的一面，美感的經驗是人生中最有價值的一面。

許多轟轟烈烈的英雄和美人都過去了，許多轟轟烈烈的成功和失敗也都過去了，

祇有藝術作品眞正是不朽的。數千年前的采采卷耳和孔雀東南飛的作者還能在我們心裏點燃很強烈的火焰，雖然在當時他們不過是大皇帝脚下的不知名的小百姓。秦始皇併吞六國，統一車書，曹孟德帶八十萬人馬下江東，舳艫千里，旌旗蔽空，這些驚心動魄的成敗對於你有什麼意義？對於我有什麼意義？但是長城和短歌行對於我們還是很親切的，還可以使我們心領神會這些骸骨不存的精神氣魄。這幾段牆在，這幾句詩在，他們永遠對於人是親切的。由此例推，在幾千年或是幾萬年以後看現在紛紛擾擾的「帝國主義」「反帝國主義」「主席」「代表」「電影明星」之類對於人有什麼意義？我們這個時代有類似長城和短歌行的紀念坊留給後人，讓他們覺得我們也還是很親切的麼？悠悠的過去祇是一片漆黑的天空，我們所以還能認識出來這漆黑的天空者，全賴思想家和藝術家所散佈的幾點星光。朋友，讓我們珍重這幾點星光！讓我們也努力散佈幾點星光去照耀那和過去一般漆黑的未來！

二　「當局者迷，旁觀者清」

——藝術和實際人生的距離。

有幾件事實我覺得很有趣味，不知道你有同感沒有

我的寓所後面有一條小河通萊因河。我在晚間常到那裏散步一次，走成了習慣，總是沿東岸去，過橋沿西岸回來。走東岸時我覺得西岸的景物比東岸的美；走西岸時適得其反，東岸的景物又比西岸的美。對岸的草木房屋固然比較這邊的美，但是牠們又不如河裏的倒影。同是一棵樹，看牠的正身本極平凡，看牠的倒影卻帶有幾分另一世界的色彩。我平時又歡喜看烟霧朦朧的遠樹，大雪籠蓋的世界，和深更夜靜的月景。本來是習見不以為奇的東西，讓霧，雪，月蓋上一層白紗，便見得很美麗。

北方人初看到西湖，平原人初看到峨嵋，雖然審美力薄弱的村夫也驚訝牠們是奇景；但在生長在西湖或峨嵋的人除了以居近名勝自豪以外，心裏往往覺得西湖和峨嵋

實在也不過如此。新奇的地方都比熟習的地方美。東方人初到西方，或是西方人初到東方，都往往覺得面前景物件件值得玩味。本地人自以爲不合時尙的服裝和舉動，在外方人看，卻往往有一種美的意味。

古董癖也是很奇怪的，一個周朝的銅鼎或是一個漢朝的瓦瓶在當時也不過是盛酒盛肉的日常用具，在現在卻變成很稀有的藝術品。固然有些好古董的人是貪牠値錢，但是覺得古董實在可玩味的人卻不少。我到外國人家去時，主人每歡喜拿一點中國東西給我看。這總不外磁羅漢，蟒袍，漁樵耕讀圖之類的裝飾品，我看到每每覺得羞澀，而主人卻誠心誠意的誇獎牠們好看。

種田人常羨慕讀書人，讀書人也常羨慕種田人。竹籬瓜架旁的黃粱濁酒和朱門大廈中的山珍海鮮，在旁觀者所看出來的滋味都比當局者親口嚐出來的好。讀陶淵明的詩，我們常覺到農人的生活眞是理想的生活，可是農人自己在烈日寒風之中耕作時所嘗到的況味，絕不似陶淵明所描寫的那樣閒逸。

人常是不滿意自己的境遇而羨慕他人的境遇，所以俗語說：「家花不比野花香。」人對於現在和過去的態度也有同樣的分別。本來是很酸辛的遭遇到後來往往變成很甜美的回憶。我小時在鄉下住，早晨看到的是那幾座茅屋，幾畦田，幾排青山，晚上看到的也還是那幾座茅屋，幾畦田，幾排青山，覺得牠們眞是單調無味，現在回憶起來，卻不免有些留戀。

這些經驗你一定也注意到的。牠們是什麼緣故呢？

這全是觀點和態度的差別。看倒影，看過去，看旁人的境遇，看稀奇的景物，都好比站在陸地上遠看海霧，不受實際的切身的利害牽絆，能安閒自在的玩味目前美妙的景致。看正身，看現在，看自己的境遇，看習見的景物，都好比乘海船遇着海霧，祇知牠妨礙呼吸，祇嫌牠躭誤程期，預兆危險，沒有心思去玩味牠的美妙。持實用的態度看事物，牠們都祇是實際生活的工具或障礙物，都祇能引起慾念或嫌惡。要見出事物本身的美，我們一定要從實用世界跳開，以「無所爲而爲」的精神欣賞牠們本身的形相。總而言之，美和實

際人生有一個距離，要見出事物本身的美，須把牠擺在適當的距離之外去看。

再就上面的實例說，樹的倒影何以比正身美呢？牠的正身是實用世界中的一片段，牠和人發生過許多實用的關係。人一看見牠，不免想到牠在實用上的意義，發生許多實際生活的聯想。牠是避風息涼的或是架屋燒火的東西。在散步時我們沒有這些需要，所以就覺得牠沒有趣味。倒影是隔着一個世界的，是幻境的，是與實際人生無直接關聯的。我們一看到牠，就立刻注意到牠的輪廓線紋和顏色，好比看一幅圖畫一樣。這是形相的直覺，所以是美感的經驗。總而言之，正身和實際人生沒有距離，倒影和實際人生有距離，美的差別即起於此。

同理，游歷新境時最容易見出事物的美。習見的環境都已變成實用的工具。比如我久住在一個城市裏面，出門看見一條街就想到朝某方向走是某家酒店，朝某方向走是某家銀行；看見了一座房子就想到牠是某個朋友的住宅，或是某個總長的衙門。這樣的「由盤而之鐘」，我的注意力就遷到旁的事物上去，不能專心致志的看這條街或是這

座房子究竟像個什麼樣子。在嶄新的環境中，我還沒有認識事物的實用的意義，事物還沒有變成實用的工具，一條街還祇是一條街而不是到某銀行或某酒店的指路標，一座房子還祇是某顏色某線形的組合而不是私家住宅或是總長衙門，所以我能見出牠們本身的美。

一件本來惹人嫌惡的事情，如果你把牠推遠一點看，往往可以成爲很美的意象。卓文君不守寡，私奔司馬相如，陪他當壚賣酒。我們現在把這段情史傳爲佳話。我們讀李長吉的

「長卿懷茂陵，綠草垂石井，彈琴看文君，春風吹鬢影。」

幾句詩，覺得牠是多麼幽美的一幅畫！但是在當時人看，卓文君失節卻是一件穢行醜跡。袁子才嘗刻一方「錢塘蘇小是鄉親」的印，看他的口胳是多麼自豪！但是錢塘蘇小究竟是什樣的一個偉人？她原來不過是南朝的一個妓女。和這個妓女同時的人誰肯攀她做「鄉親」呢？當時的人受實際問題的牽絆，不能把這些人物的行爲從極繁複的社會

信仰和利害觀念的圈套中劃出來，當作美麗的意象來觀賞，我們在時過境遷之後，不受當時的實際問題的牽絆，所以能把牠們當作有趣的故事來談。牠們在當時和實際人生的距離太近，到現在則和實際人生距離較遠了，好比經過一些年代的老酒，已失去牠的原來的辣性，祇留下純淡的滋味。

一般人迫於實際生活的需要，都把利害認得太真，不能站在適當的距離之外去看人生世相，於是這豐富華嚴的世界，除了可效用於飲食男女的營求之外，便無其他意義。他們一看到瓜就想牠是可以摘來喫的，一看到漂亮的女子就起性慾的衝動。他們完全是佔有慾的奴隸。花長在園裏何嘗不可以供欣賞？他們卻歡喜把牠摘下來掛在自己的襟上或是插在自己的瓶裏。一個海邊的農夫逢人稱讚他的門前海景時，便很羞澀的回過頭來指着屋後一園菜說：「門前雖沒有什麼可看的，屋後這一園菜卻還不差。」許多人如果不知道周鼎漢瓶是很值錢的古董，我相信他們寧願要一個不易打爛的鐵鍋或磁罐，不願要那些不能煮飯藏菜的破鍋破鐵。這些人都是不能在藝術品或自然美和實

際人生之中維持一種適當的距離。

藝術家和審美者的本領就在能不讓屋後的一園菜壓倒門前的海景，不拿盛酒盛菜的標準去估定周鼎漢瓶的價值，不把一條街當作到某酒店和某銀行去的指路標。他們能跳開利害的圈套，祇聚精會神的觀賞事物本身的形相。他們知道在美的事物和實際人生之中維持一種適當的距離。

我說「距離」時總不忘冠上「適當的」三個字，這是要注意的。「距離」可以太過，可以不及。藝術一方面要能使人從實際生活牽絆中解放出來，一方面也要使人能了解能欣賞。「距離」不及，容易使人回到實用世界，距離太遠，又容易使人無法了解欣賞。這個道理可以拿一個淺例來說明。

王漁洋的秋柳詩中有兩句說：「相逢南雁皆愁侶，好語西烏莫夜飛。」在不知道這詩的歷史的人看來，這兩句詩是漫無意義的，這就是說，牠的距離太遠，讀者不能了解牠，所以無法欣賞牠。秋柳詩原來是悼明亡的，「南雁」是指國亡無所依附的故舊大臣，「西

為」是指有意屈節降清的人物。假使讀這兩句詩的人自己也是一個「遺老，」他對於這兩句詩的情感一定比旁人較能了解。但是他不一定能取欣賞的態度，因為他容易看這兩句詩而自傷身世，想到種種實際人生問題上面去，不能把注意力專注在詩的意象上面，這就是說，秋柳詩對於他的實際生活距離太近了，容易把他由美感的世界引回到實用的世界。

許多人歡喜從道德的觀點來談文藝，從韓昌黎的「文以載道」說起，一直到現代「革命文學」以文學為宣傳的工具止，都是把藝術硬拉回到實用的世界裏去。一個鄉下人看戲，看見演曹操的角色扮老奸巨猾的樣子維妙維肖，不覺義憤填胸，提刀跳上舞臺，把他殺了。從道德的觀點評藝術的人們都有些類似這位殺曹操的鄉下老。義氣雖然是義氣，無奈是不得其時，不得其地。他們不知道道德是實際人生的規範，而藝術是與實際人生有距離的。

藝術須與實際人生有距離，所以藝術與極端的寫實主義不相容。寫實主義的理想

在妙肖人生和自然，但是藝術如果眞正做到妙肖人生和自然的境界，總不免把觀者引回到實際人生，使他的注意力旁遷於種種無關美感的問題，不能專心致志的欣賞形相本身的美。比如裸體女子的像片常不免容易刺激性慾，而裸體雕像如「米羅愛神」，裸體畫像如法國昂格爾的「汲泉女」，都祇能令人肅然起敬。這是什麼緣故呢？這就是因爲像片太逼肖自然，容易像實物一樣引起人的實用的態度；雕刻和圖畫都帶有若干形式化和理想化，都有幾分不自然，所以不易被人誤認爲實際人生中的一片段。

藝術上有許多地方，乍看起來，似乎不近情理。古希臘和中國舊戲的角色往往帶面具穿高底鞋，表演時用歌唱的聲調，不像平常說話。埃及雕刻對於人體加以抽象化，往往千篇一律。波斯圖案畫把人物的肢體加以不自然的扭屈，中世紀「高惕式」諸大教寺的雕像把人物的肢體加以不自然的延長。中國和西方古代的畫都不用遠近陰影。這種藝術上的形式化往往遭淺人唾罵，牠固然時有流弊，其實也含有至理。這些風格的創始者都未嘗不知道牠不自然，但是他們的目的正在使藝術和自然之中有一種距離。說話

不押韻，不論平仄，做詩卻要押韻，要論平仄，道理也是如此。藝術本來是彌補人生和自然缺陷的。如果藝術的最高目的僅在妙肖人生和自然，我們既已有人生和自然了，又何取乎藝術呢？

藝術都是主觀的，都是作者情感的流露，但是牠一定要經過幾分客觀化。藝術都要有情感，但是祇有情感不一定就有藝術。許多人本來是笨伯而自信是可能的詩人或藝術家。他們常埋怨道：「可惜我不是一個文學家，否則我的生平可以寫成一部很好的小說。」富於藝術材料的生活何以不能產生藝術呢？藝術所用的情感並不是生糙的而是經過反省的。蔡琰在丟開親生子回國時決寫不出悲憤詩，杜甫在「入門聞號咷，幼子飢已卒」時決寫不出奉先咏懷詩。悲憤詩和奉先咏懷詩都是「痛定思痛」的結果。藝術家在寫切身的情感時，都不能同時在這種情感中過活，必定把牠加以客觀化，必定由站在主位的嘗受者退爲站在客位的觀賞者。一般人不能把切身的經驗放在一種距離以外去看，所以情感儘管深刻，經驗儘管豐富，終不能創造藝術。

三　「子非魚安知魚之樂？」

宇宙的人情化

「莊子與惠子遊於濠梁之上。

莊子曰，『儵魚出遊從容，是魚樂也！』

惠子曰，『子非魚，安知魚之樂？』

莊子曰，『子非我，安知我不知魚之樂？』」

這是莊子秋水篇裏的一段故事，是你平時所歡喜玩味的。我現在就借這段故事來說明美感經驗中的一個極有趣味的道理。

我們通常都有「以己度人」的脾氣，因為有這個脾氣，對於自己以外的人和物纔能了解。嚴格的說，各個人都祇能直接的了解他自己，都祇能知道自己處某種境地，有某種知覺，生某種情感。至於知道旁人旁物處某種境地，有某種知覺，生某種情感時，則是憑

自己的經驗推測出來的。比如我知道自己在笑時心裏歡喜，在哭時心裏悲痛，看到旁人笑也就以爲他心裏歡喜，看見旁人哭也以爲他心裏悲痛。我知道旁人旁物的知覺和情感如何，都是拿自己的知覺和情感來比擬。我祇知道自己，我知道旁人旁物時是把旁人旁物看成自己，或是把自己推到旁人旁物的地位。莊子看到鯈魚「出遊從容」便覺得牠樂，因爲他自己對於「出遊從容」的滋味是有經驗的。人與人，人與物，都有共同之點，所以他們都有互相感通之點。假如莊子不是魚就無從知魚之樂，每個人就要各成孤立世界，和其他人物都隔着一層密不通風的牆壁，人與人以及人與物之中便無心靈交通的可能了。

這種「推己及物」「設身處地」的心理活動不盡是有意的，出於理智的，所以牠往往發生幻覺。魚沒有返省的意識，是否能夠像人一樣「樂」，這種問題大概在莊子時代的動物心理學也還沒有解決，而莊子硬拿「樂」字來形容魚的心境，其實不過把他自己的「樂」的心境外射到魚的身上罷了，他的話未必有科學的謹嚴與精確。我們知覺

外物，常把自己所得的感覺外射到物的本身上去把牠誤認爲物所固有的屬性，於是本來在我的就變成在物的了。比如我們說「花是紅的」時，是把紅看作花所固有的屬性，好像是以爲縱使沒有人去知覺牠，牠也還是在那裏。其實花本身祇有使人覺到紅的可能性，至於紅卻是視覺的結果。紅是長度爲若干的光波射到眼球網膜上所生的印象。如果光波長一點或是短一點，眼球網膜的構造換一個樣子，紅的色覺便不會發生。患色盲的人根本就不能辨別紅色，就是眼睛健全的人在薄暮光線暗淡時也不能把紅色和綠色分得清楚，從此可知嚴格的說，我們祇能說「我覺得花是紅的。」我們通常都把「我覺得」三字略去而直說「花是紅的，」於是在我的感覺遂被誤認爲在物的屬性了。日常對於外物的知覺都可作如是觀。「天氣冷」其實祇是「我覺得天氣冷，」魚也許和我不同意；「石頭太沈重」其實祇是「我覺得牠太沈重，」大力士或許還嫌牠太輕。

雲何嘗能飛？泉何嘗能躍？我們卻常說雲飛泉躍；山何嘗能鳴？谷何嘗能應？我們卻常說山鳴谷應。在說雲飛泉躍，山鳴谷應時，我們比說花紅石頭重，又更進一層了。原來我們

祇把在我的感覺誤認爲在物的屬性，現在我們卻把無生氣的東西看成有生氣的東西，把牠們看作我們的儕輩，覺得牠們也有性格，也有情感，也能活動。這兩種說話的方法雖不同，道理卻是一樣，都是根據自己的經驗來了解外物。這種心理活動通常叫做「移情作用」。

「移情作用」是把自己的情感移到外物身上去，彷彿覺得外物也有同樣的情感。這是一個極普遍的經驗。自己在歡喜時，大地山河都在揚眉帶笑；自己在悲傷時，風雲花鳥都在歎氣凝愁。惜別時蠟燭可以垂淚，興到時青山亦覺點頭。柳絮有時「輕狂」，晚峯有時「清苦」。陶淵明何以愛菊呢？因爲他在傲霜殘枝中見出孤臣的勁節；林和靖何以愛梅呢？因爲他在暗香疏影中見出隱者的高標。

從這幾個實例看，我們可以看出移情作用是和美感經驗有密切關係的。移情作用不一定就是美感經驗，而美感經驗卻常含有移情作用。美感經驗中的移情作用不單是由我及物的，同時也是由物及我的；牠不僅把我的性格和情感移注於物，同時也把物的

姿態吸收於我。所謂美感經驗，其實不過是在聚精會神之中我的情趣和物的情趣往復迴流而已。

姑先說欣賞自然美。比如我在觀賞一棵古松，我的心境是什麼樣狀態呢？我的注意力完全集中在古松本身的形相上，我的意識之中除了古松的意象之外，一無所有。在這個時候，我的實用的意志和科學的思考都完全失其作用，我沒有心思去分別我是我而古松是古松。古松的形相引起清風亮節的類似聯想，我心中便隱約覺到清風亮節所常伴着的情感。因為我忘記古松和我是兩件事，我就於無意之中把這種清風亮節的氣概移置古松上面去，彷彿古松原來就有這種性格。同時我又不知不覺的受古松的這種性格影響，自己也振作起來，摹倣牠那一副蒼老勁拔的姿態。所以古松儼然變成一個人，人也儼然變成一棵古松。真正的美感經驗都是如此，都要達到物我同一的境界；在物我同一的境界中，移情作用最容易發生，因為我們根本就不分辨所生的情感到底是屬於我還是屬於物的。

再說欣賞藝術美。比如說聽音樂。我們常覺得某種樂調快活，某種樂調悲傷。樂調自身本來祇有高低長短急緩宏纖的分別，而不能有快樂和悲傷的分別。換句話說，樂調祇能有物理而不能有人情。我們何以覺得這本來祇有物理的東西居然有人情呢？這也是由於移情作用。這裏的移情作用是如何起來的呢？音樂的命脈在節奏。節奏就是長短高低急緩宏纖相繼承的關係。這些關係前後不同，聽者所費的心力和所用的心的活動也不一致。因此聽者心中自起一種節奏和音樂的節奏相平行。聽一曲高而緩的調子，心力也隨之作一種高而緩的活動；聽一曲低而急的調子，心力也隨之作一種低而急的活動。這種高而緩或是低而急的心力活動，常蔓延浸潤到全部心境，使他變成和高而緩的活動或是低而急的活動相同調，於是聽者心中遂感覺一種歡欣鼓舞或是抑鬱悽惻的情調。這種情調本來屬於聽者，在聚精會神之中，他把這種情調外射出去，於是音樂也就有快樂和悲傷的分別了。

再比如說書法。書法在中國向來自成藝術，和圖畫有同等的身分，近來纔有人懷疑

牠是否可以列於藝術，這般人大概是看到西方藝術史中向來不留位置給書法，所以覺得中國人看重書法有些離奇。其實書法可列於藝術，是無可置疑的，牠可以表現性格和情趣。顏魯公的字就像顏魯公，趙孟頫的字就像趙孟頫。所以字也可以說是抒情的，不但是抒情的，而且是可以引起移情作用的。橫直鉤點等等筆劃原來是墨塗的痕跡，牠們不是高人雅士，原來沒有什麼「骨力」「姿態」「神韻」和「氣魄」。但是在名家書法中我們常覺到「骨力」「姿態」「神韻」和「氣魄」。我們說柳公權的字「勁拔」，趙孟頫的字「秀媚」，這都是把墨塗的痕跡看作有生氣有性格的東西，都是把字在心中所引起的意象移到字的本身上面去。

移情作用往往帶有無意的摹倣。我在看顏魯公的字時，彷彿對着巍峨的高峯，不知不覺的聳肩聚眉，全身的筋肉都緊張起來，摹倣牠的嚴肅；我在看趙孟頫的字時，彷彿對着臨風蕩漾的柳條，不知不覺的展頤擺腰，全身的筋肉都鬆懈起來，摹倣牠的秀媚。從心理學看，這本來不是奇事。凡是觀念都有實現於運動的傾向。念到跳舞時脚往往不自主

的跳動，念到「山」字時口舌往往不由自主的說出「山」字。通常觀念往往不能實現於動作者，由於同時有反對的觀念阻止牠。同時念到打球又念到泅水，則既不能打球，又不能泅水。如果心中祇有一個觀念，沒有旁的觀念和牠對敵，則牠常自動的現於運動。聚精會神看賽跑時，自己也往往不知不覺的彎起胳膊動起脚來，便是一個好例。在美感經驗之中，注意力都是集中在一個意象上面，所以極容易起摹倣的運動」

移情的現象可以稱之爲「宇宙的人情化，」因爲有移情作用然後本來祇有物理的東西可具人情，本來無生氣的東西可有生氣。從理智觀點看，移情作用是一種錯覺，是一種迷信。但是如果把牠勾消，不但藝術無由產生，即宗教也無由出現。藝術和宗教都是把宇宙加以生氣化和人情化，把人和物的距離以及人和神的距離都縮小。牠們都帶有若干神祕主義的色彩。所謂神祕主義其實並沒有什麼神祕，不過是在尋常事物之中見出不尋常的意義。這仍然是移情作用。從一草一木之中見出生氣和人情以至於極玄奧的汎神主義，深淺程度雖有不同，道理卻是一樣，

美感經驗既是人的情趣和物的姿態的往復迴流，我們可以從這個前提中抽出兩個結論來：

一，物的形相是人的情趣的返照。物的意蘊深淺和人的性分密切相關。深人所見於物者亦深，淺人所見於物者亦淺。比如一朵含露的花，在這個人看來祇是一朵平常的花，在那個人看或以爲牠含淚凝愁，在另一個人看或以爲牠能象徵人生和宇宙的妙諦。一朵花如此，一切事物也是如此。因我把自己的意蘊和情趣移於物，物纔能呈現我所見到的形相。我們可以說，各人的世界都由各人的自我伸張而成。欣賞中都含有幾分創造性。

二，人不但移情於物，還要吸收物的姿態於自我，還要不知不覺的摹倣物的形相。所以美感經驗的直接目的雖不在陶冶性情，而卻有陶冶性情的功效。心裏印着美的意象，常受美的意象浸潤，自然也可以少存些濁念。蘇東坡詩說：

寧可食無肉，不可居無竹；無肉令人瘦，無竹令人俗。

竹不過是美的形相之一種，一切美的事物都有不令人俗的功效。

四　希臘女神雕像和血色鮮麗的英國姑娘

美感與快感

我在以上三章所說的話都是囘答「美感是什麽？」一個問題。我們見過，美感起於形相的直覺。牠有兩個要素：

一，目前意象和實際人生之中有一種適當的距離。我們祇觀賞這種孤立絕緣的意象，一不問牠和其牠事物的關係如何，二不問牠對於人的效用如何。思考和慾念都暫時失其作用。

二，在觀賞這種意象時，我們聚精會神以至於物我兩忘的境界，所以於無意之中以我的情趣移注於物，以物的姿態移注於我。這是一種極自由的（因爲是不受實用目的牽絆的）活動，說牠是欣賞也可，說牠是創造也可，美就是這種活動的產品，不是天生現成的。

這是我們的立脚點。在這個立脚點上站穩，我們可以打倒許多關於美感的誤解。在以下兩三章裏我要說明美感不是許多人所想像的那麼一回事。

我們第一步先打倒享樂主義的美學。

「美」字是不要本錢的，喝一杯滋味好的酒，你稱讚牠「美」，看見一朶顏色很鮮明的花，你稱讚牠「美」，碰見一位年輕姑娘，你稱讚她「美」，讀一首詩或是看一座雕像，你也還是稱讚牠「美」。這些經驗顯然不盡是一致的。究竟什麽樣纔算「美」呢？一般人雖然不知道什麼叫做「美」，但是都知道什麼樣就是愉快。拿一幅畫給一個小孩子，或是未受藝術教育的人看，徵求他的意見，他總是說「很好看。」如果追問他「牠何以好看？」他不外是回答說：「我歡喜看牠，看了牠就覺得很愉快。」通常人所謂「美」大半就是指「好看，」指「愉快。」

不僅是普通人如此，許多聲名煊赫的文藝批評家也把美感和快感混為一件事。英國十九世紀有一位學者叫做羅斯經，他著過幾十册書談建築和圖畫，就曾經很坦白的

告訴人說：「我從來沒有看見過一座希臘女神雕像，有一位血色鮮麗的英國姑娘的一半美。」從愉快的標準看，血色鮮麗的姑娘引誘力自然是比女神雕像的大；但是你覺得一位姑娘「美」和你覺得一座女神雕像「美」時是否相同呢？紅樓夢裏的劉老老想來不一定有什麼風韻，雖然不能邀羅斯鑒的青眼，在藝術上卻仍不失其爲美。一個很漂亮的姑娘同時做許多畫家的「模特兒」，可是她的畫像在一百張之中不一定有一張比得上冉伯讓（荷蘭人物畫家）的「老太婆」。英國姑娘的「美」和希臘女神雕像的「美」顯然是兩件事，一個是祇能引起快感的，一個是祇能引起美感的。羅斯鑒的錯誤在把英國姑娘的引誘性做「美」的標準，去測量藝術作品。藝術是另一世界裏的東西，對於實際人生沒有引誘性，所以他以爲比不上血色鮮麗的英國姑娘。

美感和快感究竟有什麼分別呢？有些人見到快感不盡是美感，替牠們勉強定一個分別來，卻又往往不符事實。英國有一派主張「享樂主義」的美學家就是如此。他們所見到的分別彼此又不一致。有人說耳、目是「高等感官」，其餘鼻、舌、皮膚、筋肉等等都是

「低等感官」祇有「高等感官」可以嘗到美感而「低等感官」則祇能嘗到快感。有人說引起美感的東西可以同時引起許多人的美感，引起快感的東西則對於這個人引起快感，對於那個人或引起不快感。美感有普遍性，快感沒有普遍性。這些學說在歷史上都發生過影響，如果分析起來，都是一錢不值。拿什麼標準說耳、目是「高等感官？」耳、目得來的有些是美感，有些也祇是快感，我們如何去分別？「客去茶香餘舌本，」「冰肌玉骨，自清涼無汗」等名句是否與「低等感官」不能得美感之說相容？至於普遍不普遍的話更不足爲憑。口腹有同嗜而藝術趣味卻往往隨人而異。陳年花雕是喫酒的人大半都稱讚牠美的，一般人卻不能欣賞後期印象派的圖畫。我曾經聽過一位很時髦的英國老太婆說道：「我從來沒有見過比金字塔再拙劣的東西。」

從我們的立脚點看，美感和快感是很容易分別的。美感與實用活動無關，而快感則起於實際要求的滿足。口渴時要喝水，喝了水就覺到快感；腹饑時要喫飯，喫了飯也就覺到快感。喝美酒所得的快感由於味感得到所需要的刺激，和飽食煖衣的快感同爲實用

的，並不是起於「無所為而為」的形相的觀賞。至於看血色鮮麗的姑娘，可以生美感也可以不生美感。如果你覺得她是可愛的，給你做妻子你還不討厭她，你所謂「美」就祇是指合於滿足性慾需要的條件，「美人」就祇是指對於異性有引誘力的女子。如果你見了她不起性慾的衝動，祇把她當作線紋勻稱的形相看，那就和欣賞雕像或畫像一樣了。美感的態度不帶意志，所以不帶佔有慾。在實際上性慾本能是一個最強烈的本能，看見血色鮮麗的姑娘而能「心如古井」的不動，祇一味欣賞曲線美，是一般人所難能的。所以就美感說，羅斯金所稱讚的血色鮮麗的英國姑娘對於實際人生距離太近，不一定比希臘女神雕像的價值高。

談到這裏，我們可以順便的說一說佛洛德派心理學在文藝上的應用。大家都知道，佛洛德把文藝都認為性慾的表現。性慾是最原始最強烈的本能，在文明社會裏，牠受道德法律種種社會的牽制，不能得充分的滿足，於是被壓抑到「隱意識」裏去成為「情意綜」。但是這種被壓抑的慾望還是要像笨子化裝求滿足。文藝和夢一樣，都是慾望帶

着假面具逃開意識的檢察。舉一個例來說，男子通常都特別愛母親，女子通常都特別愛父親。依佛洛德看，這就是性愛。這種性愛是反乎道德法律的，所以被壓抑下去，在男子則成「伊底帕司情意綜」，在女子則成「愛勒屈拉情意綜」。這兩個奇怪的名詞是怎樣講呢？伊底帕司原來是古希臘的一個王子，曾於無意中弒父娶母，所以他可以象徵子對於母的性愛。愛勒屈拉是古希臘的一個公主，她的母親愛了一個男子把丈夫殺了，她慫恿她的兄弟把母親殺了，替父親報仇，所以她可以象徵女對於父的性愛。在許多民族的神話裏面，偉大的人物都有母而無父，耶穌和孔子就是著例，耶穌是上帝授胎的，孔子之母禱於尼丘而生孔子。在佛洛德派學者看，這都是「伊底帕司情意綜」的表現。許多文藝作品都可以用這種眼光來看，都是被壓抑的性慾因化裝而得滿足。

依這番話看，佛洛德的文藝觀還是要納到享樂主義裏去，他自己就常歡喜用「快感原則」一個名詞。在我們看，他的毛病也在把快感和美感混起，把藝術的需要和實際人生的需要混起。美感經驗的特點在「無所爲而爲」的觀賞形相。在創造或欣賞的一

剎那中，我們不能仍然在所表現的情感裏過活，一定要站在客位把這種情感當一幅意象去觀賞。如果作者寫性愛小說，讀者看性愛小說，都是爲着滿足自己的性慾，那就無異於爲着飢而喫飯，爲着冷而穿衣，祇是實用的活動而不是美感的活動了。文藝的內容儘管有關性慾，可是我們在創造或欣賞時卻不能同時受性慾衝動的驅遣，須站在客位把牠當作形相看。世間自然也有許多人歡喜看淫穢的小說去刺激性慾或是滿足性慾，但是他們所得的並不是美感。佛洛德派的學者的錯處不在主張文藝常是滿足性慾的工具，而在把這種滿足認爲美感。

美感經驗是直覺的而不是反省的。在聚精會神之中我們既忘去自我，自然不能覺到我是否歡喜所觀賞的形相，或是反省這形相所引起的是不是快感。我們對於一件藝術作品欣賞的濃度愈大，就愈不覺自己是在欣賞牠，愈不覺到所生的感覺是愉快的。如果自己覺到快感，我便是由直覺變而爲反省，好比提燈尋影，燈到影滅，美感的態度便已失去了。美感所伴的快感，在當時都不覺得，到過後纔回憶起來。比如讀一首詩或是看一

幕戲，當時我們祗是心領神會，無暇伸及，後來回想，纔覺得這一番經驗很愉快。

這個道理一經說破，本來很容易了解。但是許多人因爲不明白這個很淺顯的道理，遂走上迷路。近來德國和美國有許多研究「實驗美學」的人就是如此。他們拿一些顏色，線形或是音調來請受驗者比較，問他們歡喜那一種，討厭那一種，然後作出統計來，說某種顏色是最美的，某種線形是最醜的。獨立的顏色和畫中的顏色本來不可相提並論。在藝術上部分之和並不等於全體，而且最易引起快感的東西也不一定就美。他們的錯誤是很顯然的。

五 「記得綠羅裙，處處憐芳草」

美感與聯想

美感與快感之外，還有一個更易惹誤解的糾紛問題，就是美感與聯想。

什麼叫做聯想呢？聯想就是見到甲而想到乙。甲喚起乙的聯想通常不外起於兩種

原因或是甲和乙在性質上相類似，例如看到春光想起少年，看到菊花想到節士或是甲和乙在經驗上曾相接近，例如看到扇子想起螢火蟲，走到赤壁想起曹孟德或蘇東坡。類似聯想和接近聯想有時混在一起，牛希濟的「記得綠羅裙，處處憐芳草」兩句詞就是好例。詞中主人何以「記得綠羅裙」呢？因為羅裙和他的歡愛者相接近；他何以「處處憐芳草」呢？因為芳草和羅裙的顏色相類似。

意識在活動時就是聯想在進行，所以我們差不多時時刻刻都在起聯想。聽到聲音知道說話的是誰，見到一個字知道牠的意義，都是起於聯想作用。聯想是以舊經驗詮釋新經驗，如果沒有牠，知覺，記憶和想像都不能發生，因為牠們都根據過去經驗。從此可知聯想為用之廣。

聯想有時可以意志控制，作文構思時或追憶一時記不起的過去經驗時，都是勉強把聯想擠到一條路上去走。但是在大多數情境之中，聯想是自由的，無意的，飄忽不定的。聽課讀書時本想專心，而打球，散步，喫飯，鄰家的貓兒種種意象總是不由你自主的闖進

膽裏來，失眠時越怕胡思亂想，越禁止不住胡思亂想。這種自由聯想好比水流溼火就燥稍有勾搭，即被牽絆，未登九天，已入黃泉。比如我現在從「火」字出發，就想到紅，石榴，家裏的天井，浮山雷鯉的詩，鯉魚，孔夫子的兒子等等，這個聯想線索前後相承，雖有關係可尋，但是這些關係都是偶然的。我的「火」字的聯想線索如此，換一個人或是我自己在另一時境，「火」字的聯想線索卻另是一樣。從此可知聯想的散漫飄忽。

聯想的性質如此。多數人覺得一件事物美時，都是因爲牠能喚起甜美的聯想。

在「記得綠羅裙，處處憐芳草」的人看，芳草是很美的。顏色心理學中有許多同類的事實。許多人對於顏色都有所偏好，有人偏好紅色，有人偏好青色，有人偏好白色。據一派心理學家說，這都是由於聯想作用。例如紅是火的顏色，所以看到紅色可以使人覺得溫暖；青是田園草木的顏色，所以看到青色可以使人想到鄉村生活的安閒。許多小孩子和鄉下人看畫，都祇是歡喜牠的花紅柳綠的顏色。有些人看畫，歡喜牠裏面的故事，鄉下人歡喜把孟姜女薛仁貴桃園三結義的圖糊在壁上做裝飾，並不是因爲那些木板雕刻

的覺好看，是因爲牠們可以提起許多有趣故事的聯想。這種脾氣並不祗是鄉下人纔有。我每次陪朋友們到畫館裏去看畫，見到他們所特別注意的第一是幾張有聲名的畫，第二是有歷史性的作品如耶穌臨刑圖拿破崙結婚圖之類，像冉伯讓所畫的老太公老太婆，和後期印象派的山水風景之類的作品，他們卻不屑一顧。此外又有些人看畫，（和看一切其他藝術作品一樣）偏重牠所含的道德教訓。理學先生看到裸體雕像或畫像，都不免起若干嫌惡。記得耆婦士在他的某一部書裏說過有一次見過一位老修道婦，站在一幅耶穌臨刑圖面前合掌仰視，悠然神往。旁邊人問她那幅畫何如，她回答說：「美極了，你看上帝是多麼仁慈，讓自己的兒子被犧牲，來贖人類的罪孽！」

在音樂方面，聯想的勢力更大。多數人在聽音樂時，除了聯想到許多美麗的意象之外，便別無所得。他們歡喜這個調子，因爲牠使他們想起清風明月；不歡喜那個調子，因爲牠喚醒他們已往的悲痛的記憶。鍾子期何以負知音的雅名？他聽伯牙彈琴時，驚歎說：「善哉，峨峨兮若泰山，洋洋兮若江河。」李頎在胡笳聲中聽到什麼？他聽到的是「空山

百鳥散還合，萬里浮雲陰且晴。」白樂天在琵琶聲中聽到什麼？他聽到的是「銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀鎗鳴。」蘇東坡怎樣形容洞簫？他說：「其聲嗚嗚然，如怨如慕，如泣如訴，餘音嫋嫋，不絕如縷。舞幽谷之潛蛟，泣孤舟之嫠婦。」這些數不盡的例子都可以證明多數人欣賞音樂，都是欣賞牠所喚起的聯想。

聯想所伴的快感是不是美感呢？

歷來學者對於這個問題可分兩派，一派的答案是肯定的，一派的答案是否定的。這個爭辯就是在文藝思潮史中鬧得很兇的形式和內容的爭辯。依內容派說，文藝是表現情思的，所以文藝的價值要看牠的情思內容如何而決定。第一流文藝作品都必有高深的思想和真摯的情感。這句話本來是不可辯駁的。但是側重內容的人往往從這個基本原理抽出兩個其他的結論，第一個結論是題材的重要。所謂題材就是情節。他們以為有些情節能喚起美麗堂皇的聯想，有些情節祇能喚起醜陋凡庸的聯想。比如做史詩和悲劇，祇應採取英雄為主角，不應採取愚夫愚婦。第二個結論就是文藝應含有道德的教訓

讀者所生的聯想旣隨作品內容爲轉移，則作者應設法把讀者引到正經路上去，不要用淫穢卑鄙的情節搖動他的邪思。這些學說發源較早，牠們的影響到現在還是很大。從前人所謂「思無邪」「言之有物」「文以載道」現在人所謂「哲理詩」「宗教藝術」「革命文學」等等，都是側重文藝的內容和文藝的無關美感的功效。

這種主張在近代頗受形式派的攻擊，形式派的標語是「爲藝術而藝術」他們說，兩個畫家同用一個模特兒，所成的畫價值有高低；兩個文學家同用一個故事，所成的詩文意蘊有深淺。許多大學問家大道德家都沒有成爲藝術家，許多藝術家並不是大學問家大道德家。從此可知藝術之所以爲藝術，不在內容而在形式。如果你不是藝術家，縱有極好的內容，也不能產生好作品出來；反之，如果你是藝術家，極平庸的東西經過靈心妙運點鐵成金之後，也可以成爲極好的作品。印象派大師如摩萊梵谷諸人不是往往在一張椅子或是幾間破屋之中表現一個情深意永的世界出來麼？這一派學說到近代幾逐漸佔勢力。在文學方面的浪漫主義，在圖畫方面的印象主義，尤其是後期印象主義，在音

樂方面的形式主義，都是看輕內容的。單拿圖畫來說，一般人看畫，都先問裏面畫的是什麽，是怎樣的人物或是怎樣的故事。這些東西在術語上叫做「表意的成分」。近代有許多畫家就根本反對畫中有任何「表意的成分」。看到一幅畫，他們祇注意牠的顏色線紋和陰影，不問牠裏面有什麽意義或是什麽故事。假如你看到這派的作品，你起初祇見許多顏色湊合在一起，須費過一番審視和猜度，纔知道所畫的是房子或是崖石。這一派人是最反對雜聯想於美感的。

這兩派的學說都持之有故，言之成理，我們究竟何去何從呢？我們否認藝術的內容和形式可以分開來講（這個道理以後還要談到），不過關於美感與聯想一個問題，我們贊成形式派的主張。

就廣義說，聯想是知覺和想像的基礎，藝術不能離開知覺和想像，就不能離開聯想。但是我們通常所謂聯想，是指由甲而乙，由乙而丙，展轉不止的亂想。就這個普通的意義說，聯想是妨礙美感的。美感起於直覺，不帶思考，聯想卻不免帶有思考。在美感經驗中我

們聚精會神於一個孤立絕緣的意象上面，聯想則最易使精神渙散，注意力不專一，使心思由美感的意象旁遷到許多無關美感的事物上面去。在審美時我看到芳草就一心一意的領略芳草的情趣；在聯想時我看到芳草就想到羅裙，又想到穿羅裙的美人，既想到穿羅裙的美人，心思就已不復在芳草了。

聯想大半是偶然的。比如說，一幅畫的內容是「西湖秋月」，如果觀者不聚精會神於畫的本身而信任聯想，則甲可以聯想到雷峯塔，乙可以聯想到往日同遊西湖的美人，這些聯想縱然有時能提高觀者對於這幅畫的好感，畫本身的美卻未必因此而增加，而畫所引起的美感則反因精神渙散而減少。

知道這番道理，我們就可以知道許多通常被認為美感的經驗其實並非美感了。假如你是武昌人，你也許特別歡喜崔顥的黃鶴樓詩；假如你是陶淵明的後裔，你也許特別歡喜陶集；假如你是道德家，你也許特別歡喜打鼓罵曹的戲或是韓退之的原道；假如你是古董販，你也許特別歡喜河南新出土的龜甲文或是敦煌石室裏面的壁畫；假如你知

道里阿那多的聲名大，你也許特別歡喜他的「孟洛里莎」。這都是自然的傾向，但是這都不是美感，都是持實際人的態度，在藝術本身以外求牠的價值。

六　「靈魂在傑作中的冒險」

考證，批評與欣賞

把快感認為美感，把聯想認為美感是一般人的誤解，此外還有一種誤解是學者們所特有的，就是把考證和批評認為欣賞。

在這裏我不妨稍說說自己的經驗。我自幼就很愛好文學。在我所謂「愛好文學」就是歡喜哼哼有趣味的詩詞和文章。後來到外國大學讀書，就順本來的偏好，決定研究文學。在我當初所謂「研究文學」，原來不過是多哼哼有趣味的詩詞和文章。我以為那些外國大學的名教授可以告訴我哪些作品有趣味，並且向我解釋牠們何以有趣味的道理。我當時隱隱約約的覺得這門學問叫做「文學批評」，所以在大學裏就偏重「文

學批評」一方面的功課。哪知道我費過五六年的工夫所領教的幾乎完全不是我原來所想望的。

比如拿莎斯比亞一門功課來說，教授在講堂上講些什麼呢？現在英國學者最重「板本的批評」。他們整年的講莎斯比亞的某部劇本在某一年印第一次「四摺本」某一年印第一次「對摺本」，「四摺本」和「對摺本」有幾次翻印，某一個字在第一次「四摺本」怎樣寫，後來在「對摺本」裏又改成什麼樣，某一段在某板本裏爲闕文，某一個字是後來某個編輯者校改的。我祇略舉幾點已經夠使你看得不耐煩了，試想他們費畢生的精力做這種勾當！

自然他們不僅講這一樣，他們也很重視「來源」的研究。研究「來源」的問些什麼問題呢？莎斯比亞大概讀過些什麼書？他是否懂得希臘文？他的「哈孟列德」一部戲是根據哪些書？這些書他讀時是用原文還是用譯本？他的劇中情節和史實有哪幾點不符？爲着要解決這些問題，學者們個個在埋頭於灰封蟲咬的向來沒有人過問的舊書堆

中，尋求他們所謂「證據」。

此外他們也很重視「作者的生平」。莎斯比亞曾前操什麼職業？幾歲到倫敦當戲子？他少年偸鹿的謠傳是否確實？他的十四行詩裏所說的「黑姑娘」究竟是誰？「哈孟列德」是否是莎斯比亞現身說法？當時倫敦有幾家戲院？他和這些戲院和同行戲子的關係如何？他死時的遺囑能否見出他和他的妻子的情感？爲着這些問題，學者跑到法庭裏翻幾百年前的文案，跑到官書局裏査幾百年前的書籍登記簿，甚至於跑到幾座古老的學校去看看牆壁上和板凳上有沒有或許是莎斯比亞劃的簡筆姓名，他們如果尋到片紙隻字，就以爲是至寶。

這三種工夫合在一塊講，就是中國人所說的「考據學」。我的講莎斯比亞的教師除了這種考據學以外，自己不做其他的工夫，對於我們學生們也祇講他所研究的那一套，至於劇本本身，他祇讓我們憑我們自己的能力去讀，能欣賞也好，不能欣賞也好，他是不過問的，像他這一類的學者在中國向來就很多，近來似乎更時髦。許多人是把「研究

文學」和「整理國故」當作一回事。從美學觀點來說，我們對於這種考據的工作應該發生何種感想呢？

考據所得的是歷史的知識。歷史的知識可以幫助欣賞而卻不是欣賞本身。欣賞之前要有了解。了解是欣賞的預備，欣賞是了解的成熟。祇就欣賞說，板本，來源，以及作者的生平都是題外事，因爲美感經驗全在欣賞形相本身，注意到這些問題，就是離開形相本身。但是就了解說，這些歷史的知識卻非常重要。例如要了解曹子建的洛神賦，就不能不知道他和甄后的關係；要欣賞陶淵明的飲酒詩，就不能不先考定原本中到底是「悠然望南山」還是「悠然見南山。」

了解和欣賞是互相補充的。未了解決不足以言欣賞，所以考據學是基本的工夫。但是祇了解而不能欣賞，則祇是做到史學的工夫，卻沒有走進文藝的領域。一般富於考據癖的學者通常都不免犯兩種錯誤。第一種錯誤就是穿鑿附會。他們以爲作者一字一劃都有來歷，於是拉史實來附會牠。他們不知道藝術是創造的，雖然可以受史實的影響，卻

不必完全受史實的支配。紅樓夢一部書有多少「考證」和「索隱」？牠的主人究竟是納蘭成德，是清朝某個皇帝還是曹雪芹自己？「紅學」家大半都忘記藝術生於創造的想像，不必實有其事。考據家的第二種錯誤在因考據而忘欣賞。他們既然把作品的史實考證出來之後，便以爲能事已盡。而不進一步去玩味玩味。他們好比食品化學專家，把一席菜的來源，成分以及烹調方法研究得有條有理之後，便袖手旁觀，不肯染指。就我個人說呢，我是一個饕餮漢，對於這般考據家的苦心孤詣雖是十二分的敬佩和感激，我自己卻不肯學他們那樣「斯文，」我以爲最要緊的事還是伸着把菜取到口裏來咀嚼，領略領略牠的滋味。

在考據學者們自己看，考據就是一種批評。但是一般人所謂批評，意義實不僅如此。所以我當初想望研究文學批評，而教師卻祇對我講板本來源種種問題，我很驚訝，很失望。普通意義的批評究竟是什麽呢？這也並沒有定準，向來批評學者有派別的不同，所認到的批評的意義也不一致。我們把他們區分起來，可以得四大類。

第一類批評學者自居「導師」的地位。他們對於各種藝術先抱有一種理想而自己卻無能力把牠實現於創作，於是拿這個理想來期望旁人。他們歡喜向創作家發號施令，說小說應該怎樣做，說詩要用音韻或是不要用音韻，說悲劇應該用偉大人物的材料，說文藝要含有道德的教訓，如此等類的教條不一而足。他們以為創作家祇要遵守這些教條，就可以做出好作品來。坊間所流行的詩學法程，小說作法，作文法等等書籍的作者都屬於這一類。

第二類批評學者自居「法官」地位。「法官」要有「法」，所謂「法」便是「紀律」。這班人心中預存幾條紀律，然後以這些紀律來衡量一切作品，和牠們相符合的就是美，違背牠們的就是醜。這種「法官」式的批評家和上文所說的「導師」式的批評家常合在一起。他們最好的代表是歐洲假古典主義的批評家。「古典」是指古希臘和羅馬的名著，「古典主義」就是這些名著所表現的特殊風格，「假古典主義」就是要把這種特殊風格定為「紀律」讓創作家來摩倣，處「導師」的地位，這派批評家向創

作家發號施令說：「從古人的作品中我們抽繹出這幾條紀律，你要謹遵無違，纔有成功的希望！」處「法官」的地位，他們向創作家下批語說：「亞理斯多德明明說過壞人不能做悲劇主角，你莎斯比亞何以要用一個殺皇帝的麥克伯？做詩用字忌俚俗，你在麥克伯的獨語中用『刀』字，刀是屠戶和廚夫的用具，拿來殺皇帝，豈不太損尊嚴？不合紀律！」（「刀」字的批評出諸約翰生，不是我的杜撰。）這種批評的價值是很小的。文藝是創造的，誰能拿死紀律來範圍活作品？誰讀詩歌作法如法泡製而做成好詩歌？

第三類批評學者自居「舌人」的地位。「舌人」的功用在把外鄉話翻譯為本地話，叫人能懂得。站在「舌人」的地位的批評家說：「我不敢發號施令，我也不敢判斷是非，我祇把作者的性格，時代和環境以及作品的意義解剖出來，讓欣賞者看到易於明瞭。」這一類批評家又可細分兩種。一種如法國的聖博甫，以自然科學的方法去研究作者的心理，看他的作品與個性，時代和環境有什麼關係。一種為注疏家和上文所說的考據家，專以追溯來源，考訂字句，和解釋意義為職務。這兩種批評家的功用在幫助了解，他

們的價值我們在上文已經說過的。

第四類就是近代在法國鬧得很久的印象主義的批評。關於這類的學者所居的地位可以說是「饕餮者」的地位。「饕餮者」祇貪美味，嘗到美味便把牠的印象描寫出來。他們的領袖是佛郎士，他曾經說過：「依我看來，批評和哲學與歷史一樣，祇是一種給深思好奇者看的小說；一切小說，精密的說起來，都是一種自傳。凡是真批評家都祇敍述他的靈魂在傑作中的冒險。」這是印象派批評家的信條。他們反對「法官」式的批評，因為「法官」式的批評相信美醜有普遍的標準，印象派則主張各人應以自己的嗜好為標準，我自己覺得一個作品好就說牠好，否則牠雖然是人人所公認為傑作的荷馬史詩，我也祇把牠和許多我所不歡喜的無名小卒一樣看待。他們也反對「舌人」式的批評，因為「舌人」式的批評是科學的，客觀的，印象派則以為批評應該是藝術的，主觀的，牠不應像餐館的使女祇捧菜給人喫，應該親去嘗菜的味道。

一般討論讀書方法的書籍往往勸讀者持「批評的態度」。這所謂「批評」究竟

取哪一個意義呢。牠大半是指「判斷是非。」所謂持「批評的態度」去讀書，就是說不要「盡信書，」要自己去分判書中何者爲眞何者爲僞，何者爲美何者爲醜。這其實就是「法官」式的批評。這種「批評的態度」和「欣賞的態度」（就是美感的態度）是相反的。批評的態度是冷靜的，不雜情感的，其實就是我們在開頭時所說的「科學的態度」；欣賞的態度則注重我的情感和物的姿態的交流。批評的態度須用返省的理解，欣賞的態度則全憑直覺。批評的態度預存有一種美醜的標準，把我放在作品之外去評判牠的美醜；欣賞的態度則忌雜有任何成見，把我放在作品裏面去分享牠的生命。遇到文藝作品如果始終持批評的態度，則我是我而作品是作品，我不能沈醉在作品裏面，永遠得不到眞正的美感的經驗。

印象派的批評可以說就是「欣賞的批評。」就我個人說，我是傾向這一派的，不過我也明白牠的缺點。印象派往往把快感誤認爲美感。在文藝方面，各人的趣味本來有高低。比如看一幅畫，「內行」有「內行」的印象，「外行」有「外行」的印象，這兩種印

象的價值是否相同呢？我小時候歡喜讀花月痕和呂東萊博議一類的東西，現在回想起來不禁赧顏，究竟是我從前對還是現在對呢？文藝雖無普遍的紀律，而美醜的好惡卻有一個道理。遇見一個作品，我們祇說：「我覺得牠好」還不夠，我們還應說出我何以覺得牠好的道理。說出道理就是一般人所謂批評的態度了。

總而言之，考據不是欣賞，批評也不是欣賞，但是欣賞卻不可無考據與批評。從前老先生們太看重考據和批評的工夫，現在一般青年又太不肯做腳踏實地的工夫，以爲有文藝的嗜好就可以談文藝，這都是很大的錯誤。

七 「情人眼底出西施」

美與自然

我們關於美感的討論，到這裏可以告一段落了，現在最好把上文所說的話回顧一番，看我們已經佔住了多少領土。美感是什麼呢？從積極方面說，我們已經明白美感起於

形相的直覺，而這種形相是孤立自足的，和實際人生有一種距離；我們已經見出美感經驗中我和物的關係，知道我的情趣和物的姿態交感共鳴，纔見出美的形相。從消極方面說，我們已經明白美感一不帶意志慾念，有異於實用態度；二不帶抽象思考，有異於科學態度；我們已經知道一般人把尋常快感，聯想，以及考據與批評認為美感的經驗是一種大誤解。

美生於美感經驗，我們既然明白美感經驗的性質，就可以進一步討論美的本身了。

什麼叫做美呢？

在一般人看，美是物所固有的。有些人物生來就美，有些人物生來就醜。比如稱讚一個美人，你說她像一朵鮮花，像一顆明星，像一隻輕燕，你決不說她像一個布袋，像一條犀牛或是像一隻癩蝦蟆。這就分明承認鮮花，明星和輕燕一類事物原來是美的，布袋，犀牛和癩蝦蟆一類事物原來是醜的。說美人是美的，也猶如說她是高是矮是肥是瘦一樣，她的高矮肥瘦是她的星宿定的，是她從娘胎帶來的，她的美也是如此，和你看者無關。這種

見解並不限於一般人，許多哲學家和科學家也是如此想。所以他們費許多心力去實驗最美的顏色是紅色還是藍色，最美的形體是曲線還是直線，最美的音調是G調還是F調。

但是這種普遍的見解顯然有很大的難點，如果美本來是物的屬性，則凡是長眼睛的人們應該都可以看到，應該都承認牠美，好比一個人的高矮，有尺可量，是高大家就要都說高，是矮大家就要都說矮。但是美的估定就沒有一個公認的標準。假如你說一個人美，我說她不美，你用什麼方法可以說服我呢？有些人歡喜辛稼軒而討厭溫飛卿，有些人歡喜溫飛卿而討厭辛稼軒，這究竟誰是誰非呢？同是一個對象，有人說美，有人說醜，從此可知美本在物之說有些不妥了。

因此，有一派哲學家說美是心的產品。美如何是心的產品，他們的說法卻不一致。康德以為美感判斷是主觀的而卻有普遍性，因為人心的構造彼此相同。黑格爾以為美是在個別事物中見出「概念」或理想。比如你覺得峨嵋山美，由於牠表現「莊嚴」「厚重」

的概念。你覺得孔雀東南飛美，由於牠表現「愛」與「孝」兩個理想的衝突。托爾斯泰以爲美的事物都含有宗教和道德的教訓。此外還有許多其他的說法。說法既不一致，就祇有都是錯誤的可能而沒有都是不錯的可能，好比一個數學題生出許多不同的答數一樣。大約哲學家們都犯過信理智的毛病，藝術的欣賞大半是情感的而不是理智的。在覺得一件事物美時，我們純憑直覺，並不是在下判斷，如康德所說的，也不是在從個別事物中見出普遍原理，如赫格爾托爾斯泰一般人所說的；因爲這些都是科學的或實用的活動，而美感並不是科學的或實用的活動。還不僅此。美雖不完全在物而卻非與物無關。你看到峨嵋山纔覺到莊嚴厚重，看到一個小土墩卻不能覺到莊嚴厚重。從此可知物須先有使人覺到美的可能性，人不能完全憑心靈創出美來。

依我們看，美不完全在外物，也不完全在人心，牠是心物婚媾後所產生的嬰兒。美感起於形相的直覺。形相屬物而卻不完全屬於物，因爲無我即無由見出形相；直覺屬我而卻不完全屬於我，因爲無物則直覺無從活動。美之中要有人情也要有物理，二者缺一都

不能見出美。再拿欣賞古松的例子來說，松的蒼翠勁直是物理，松的清風亮節是人情。從「我」的方面說古松的形相並非天生自在的，同是一棵古松，千萬人所見到的形相就有千萬不同，所以每個形相都是每個人憑着人情創造出來的，每個人所見到的古松的形相就是每個人所創造的藝術品，牠有藝術品通常所具的個性，牠能表現各個人的性分和情趣。從「物」的方面說，創造都要有創造者和所創造物，所創造物並非從無中生有，也要有若干材料，這材料也要有創造成美的可能性。松所生的意象和柳所生的意象不同，和癩蝦蟆所生的意象又不同。所以松的形相這一個藝術品的成功，一半是我的供獻，一半是松的供獻。

這裏我們要進一步研究我與物如何相關了。何以有些事物使我覺得美，有些事物使我覺得醜呢？我們最好用一個淺例來說明這個道理。比如我們看左列六條垂直線，往往把牠們看成三個柱子。覺得這三個柱子所圍的空間（即a與b，c與d，和e與f所圍的空間）離我們較近，而b與c以及d與e所圍的空間則看成背景，離我們較遠。還

a b c d e f g h

（1）a與b，c與d，e與f距離都相等。

（2）b與c，d與e距離相等，略大於a與b的距離。

（3）f與g的距離較b與c的距離大。

（4）a，b，c，d，e，f為六條平行垂直線，g與h兩條沒有規律的線。

不僅此，我們把這六條垂直線擺在一塊看，牠們彷彿自成一個諧和的整體；至於g與h兩條沒有規律的線則彷彿是這整體以外的東西，如果勉強把牠搭上前面的六條線一塊看，就覺得牠不和諧。

從這個有趣的事實，我們可以看出兩個很重要的道理：

（一）最簡單的形相的直覺都帶有創造性。把六條垂直線看成三個柱子，就是直覺到一種形相。牠們本來同是垂直線，我們把a和b選在一塊看，卻不把b和c選在一塊看；同是直線所圍的空間，本來沒有遠近的分別，我們卻把ab中空間看得近，把bc中空間看得遠。從此可知在外物者原來是散漫混亂，經過知覺的綜合作用，纔現出形相來。形相是心靈從混亂的自然中所創造成的整體。

（二）心靈把混亂的事物綜合成整體的傾向卻有一個限制，事物也要本來就有可綜合為整體的可能性。a至f六條線可以看成一個整體，g與h兩條線何以不能納入這個整體裏面去呢？這裏我們很可以見出在覺美覺醜時心和物的關係。我們從右看到左時，看出cd和ab相似，de又和bc相似。這兩種相似的感覺便在心中形成一個有規律的節奏，使我們預料此後都可由此例推，左邊所有的線都順着右邊諸線的節奏。視線移到ef兩線時，所預料的果然出現，ef果然與●a也相似。預料而中，自然發生

一種快感。但是我們再向左看，看到g與h兩線時，就猛然與前不同，不但g和f的距離猛然變大，原來是像柱子的平行垂直線，現在卻是兩條毫無規律的線。這是預料不中，所以引起不快感。因此g與h兩線不但在物理方面和其他六條線不同，在情感上也和牠們不能諧和的，所以被擯於整體之外。

這裏所謂「預料」自然不是有意的，好比深夜下樓一樣，步步都踏着一步梯，就無意中預料以下都是如此，倘若猛然遇到較大的距離，或是踏到平地，纔覺得這是出於意料。許多藝術都應用規律和節奏，而規律和節奏所生的心理影響都以這種無意的預料爲基礎。

懂得這兩層道理，我們就可以進一步來研究美與自然的關係了。一般人常歡喜說「自然美，」好像以爲自然中已有美，縱使沒有人去領略牠，美也還是在那裏。這種見解就是我們在上文已經駁過的美本在物的說法。其實「自然美」三個字，從美學觀點看，是自相矛盾的，是「美」就不「自然，」祇是「自然」就還沒有成爲「美。」說「自然

美」就好比說上文六條垂直線已有三個柱子的形相一樣。如果你覺得自然美，自然就已經過藝術化，成爲你的作品，不復是生糙的自然了。比如你欣賞一棵古松，一座高山，或是一灣清水，你所見到的形相已經不是松，山，水的本色，而是經過人情化的。各人的情趣不同，所以各人所得於松，山，水的也不一致。

流行語中有一句話說得極好：「情人眼底出西施。」美的欣賞極似「柏拉圖式的戀愛。」你在初嘗戀愛的滋味時，本來也是尋常血肉做的女子卻變成你的仙子。你所理想的女子的美點她都應有盡有。在這個時候，你眼中的她也不復是她自己原身而是經你理想化過的變形。你在理想中先醞釀成一個盡美盡善的女子，然後把她外射到你的愛人身上去，所以你的愛人其實不過是寄托精靈的軀殼。你祇見到精靈，所以覺得無瑕可指；旁人冷眼旁觀，祇見到軀殼，所以往往詫異道：「他愛上她，眞是有些奇怪。」一言以蔽之，戀愛中的對象是已經藝術化過的自然。

美的欣賞也是如此，牠也是把自然加以藝術化，所謂藝術化就是人情化和理想化。

不過美的欣賞和尋常戀愛有一個重要的異點。尋常戀愛都帶有很強烈的佔有慾你既戀愛一個女子，就有意無意的存有「欲得之而甘心」的態度。美感的態度則絲毫不帶佔有慾。一朵花無論是生在鄰家的園子裏或是插在你自己的瓶子裏，你祇要能欣賞，牠都是一樣美。老子所說的「爲而不有，功成而不居，」可以說是美感態度的定義。古董商和書畫金石收藏家大半都抱有「奇貨可居」的態度，很少有能眞正欣賞藝術的。我在上文說過，美的欣賞極似「柏臘圖式的戀愛，」所謂「柏臘圖式的戀愛」對於所愛者也祇是無所爲而爲的欣賞，不帶佔有慾。這種戀愛是否可能，頗有人置疑，但是歷史上有多少著例，凡是到極濃度的初戀者也往往可以達到胸無纖塵的境界。

八　「依樣畫葫蘆」

寫實主義和理想主義的錯誤

從美學觀點看，「自然美」雖是一個自相矛盾的名詞，但是通常說「自然美」時

所用的「美」字卻另有一種意義，和說「藝術美」時所用的「美」字不應該混爲一事。這個分別非常重要，我們須把牠剖析清楚。

自然本來混整無別，許多分別都是從人的觀點看出來的。離開人的觀點而言，自然本無所謂眞僞，眞僞是科學家所分別出來以便利思想的；自然本無所謂善惡，善惡是倫理學家所分別出來以規範人類生活的。同理，離開人的觀點而言，自然也本無所謂美醜，美醜是觀賞者憑自己的性分和情趣見出來的。自然界唯一無二的固有的分別，祇是常態與變態的分別。通常所謂「自然美」就是指事物的常態，所謂「自然醜」就是指事物的變態。

舉個例來說，比如我們說某人的鼻子生得美，牠大概應該像什麼樣子呢？太大的，太小的，太高的，太低的，太肥的，太瘦的鼻子都不能算得美。美的鼻子一定大小肥瘦高低件件都合式。我們說牠不太高，說牠件件都合式，這就是承認鼻子的大小高低等等原來有一個標準。這個標準是如何定出來的呢？你如果仔細研究，就可以發見牠是取決多數，像

選舉投票一樣。如果一百人之中有過半數的鼻子是一寸高，一寸就成了鼻高的標準。不及一寸高的鼻子就使人嫌牠太低，超過一寸高的鼻子就使人嫌牠太高。鼻子通常都是從上面逐漸高到下面來，所以稱讚生得美的鼻子，我們往往說牠「如懸膽」。如果鼻子上下都是一樣粗細，像臘腸一樣，或是鼻孔朝天露出，那就太稀奇古怪了，稀奇古怪便是變態。通常人說一件事醜，其實不過是因爲牠稀奇古怪。

照這樣說，世間美鼻子應該多於醜鼻子，何以實在不然呢？自然美的難，難在件件都合式。高低合式的大小或不合式，大小合式的肥瘦或不合式。所謂「式」就是標準，就是常態，就是最普遍的性質。自然美爲許多最普遍的性質之總和。就每個獨立的性質說，牠是最普遍的；但是就總和說，牠卻不可多得，所以成爲理想，爲人稱美。

一切自然事物的美醜都可以作如是觀。宋玉形容一個美人說：

「天下之佳人莫若楚國，楚國之麗者莫若臣里，臣里之美者莫若臣東家之子。東家之子增之一分則太長，減之一分則太短，著粉則太白，施朱則太赤。」

照這樣說，美人的美就在安不上「太」字，一安上「太」字就不免有些醜了。「太」就是超過常態，就是稀奇古怪。

人物都以常態爲美。健全是人體的常態，耳聾，口吃，面麻，頸腫，背駝，足跛都不是常態，所以都使人覺得醜。一般生物的常態是生氣蓬勃，活潑靈巧。所以就自然美而論，豬不如狗，龜不如蛇，樗不如柳，老年人不如少年人。非生物也是如此。山的常態是巍峨，所以巍峨最易顯出山的美；水的常態是浩蕩明媚，所以浩蕩明媚最易顯出水的美。同理，花宜清香，月宜皎潔，春風宜溫和，秋雨宜淒厲。

通常所謂「自然美」和「自然醜」，分析起來，意義不過如此。藝術上所謂美醜，意義是否相同呢?

一般人大半以爲自然美和藝術美的對象和成因雖不同，而其爲美則一。自然醜和藝術醜也是如此。這個普遍的誤解釀成藝術史上兩種表面相反而實在都是錯誤的主張，一是寫實主義，一是理想主義。

寫實主義是自然主義的後裔。自然主義起於法人盧梭。他以爲上帝經手創造的東西，本來都是盡美盡善，人伸手進去撥弄，於是牠們纔弄糟。人工造作，無論如何精巧，終比不上自然。自然既本來就美，藝術家最聰明的辦法就是摹倣牠。在英人羅斯鏗看，藝術原來就是從摹倣自然起來的。人類本來住在露天的樹林中，後來他們建築房屋，仍然是以樹林和天空爲模型。建築如此，其他藝術亦然。人工不敵自然，所以用人工去摹倣自然時，最忌諱憑己意選擇去取。羅斯鏗說：

「純粹主義者揀選精粉，感官主義者雜取粃糠，至於自然主義則兼容並包，是粉就拿來製餅，是草就取來塞牀。」

這段話後來變成寫實派的信條。寫實主義最盛於十九世紀後半葉的法國，尤其是在小說方面。左拉是大家公認的代表。所謂寫實主義就是完全照實在描寫，愈像愈妙。比如描寫一個酒店就要活像一個酒店，描寫一個妓女就要活像一個妓女。既然是要像，就不能不詳盡精確，所以寫實派作者歡喜到實地搜集「憑據」，把牠們很仔細的寫在筆記簿

上，然後把牠們整理一番，就成了作品。他們寫一間房屋時至少也要用三五頁的篇幅，總背放鬆牠。

這種藝術觀的難點甚多，最顯著的有兩端。第一，藝術的最高目的既然祇在摹倣自然，自然本身既已美了，又何必有藝術呢？如果妙肖自然，是藝術家的唯一能事，則尋常照相家的本領都比吳道子、唐六如高明了。第二，美醜是相對的名詞，有醜然後纔顯得出美。如果你以爲自然全體盡美，你看自然時便沒有美醜的標準，便否認有美醜的比較，連「自然美」一個名詞也沒有意義了。

理想主義有見於此。依牠說，自然中有美有醜，藝術祇摹倣自然的美，醜的東西應丟開。美的東西之中又有些性質是重要的，有些性質是瑣屑的，藝術家祇選擇重要的，瑣屑的應丟開。這種理想主義和古典主義通常攜手並行。古典主義最重「類型」，所謂「類型」就是全類事物的模子。一件事物可以代表一切其他同類事物時就可以說是類型。比如說畫馬，你不應該畫得祇像這匹馬或是祇像那匹馬，你該畫得像一切馬，使每個人見到

你的畫都覺得他所知道的馬恰是像那種模樣。要畫得像一切馬，就須把馬的特徵，馬的普遍性畫出來，至於這匹馬或那匹馬所特有的個性則「瑣屑」不足道。假如你選擇某一匹馬來做模型，牠一定也要富於代表性。這就是古典派的類型主義。從此可知類型就是我們在上文所說的事物的常態，就是一般人的「自然美」。

這種理想主義似乎很能邀信任常識者的同情，但是牠和近代藝術思潮頗多衝突。藝術不像哲學，牠的生命全在具體的形相，最忌諱的是抽象化。凡是一個模樣能套上一切人物時就不能適合於任何人，好比衣帽一樣。古典派的類型有如幾何學中的公理，雖然應用範圍很廣泛，卻不能引起觀者的切身的情趣。許多人所公有的性質，在古典派看，雖是精深，而在近代人看，卻極平凡，粗淺。近代藝術所搜求的不是類型而是個性，不是彰明較著的色彩而是毫釐之差的陰影。直鼻子橫眼睛是古典派所謂類型。如果畫家祇能把鼻子畫直，眼睛畫橫，結果就難免千篇一律，毫無趣味。他應該能把這個直鼻子所以異於其他直鼻子的，這個橫眼睛所以異於其他橫眼睛的地方表現出來，纔算是有獨到。

在表面上看，理想主義和寫實主義似乎相反，其實牠們的基本主張是相同的牠們都承認自然中本來就有所謂美，牠們都以爲藝術的任務在摹做，藝術美就是從自然美摹做得來的。牠們的藝術主張都可以稱爲「依樣畫葫蘆」的主義。牠們所不同者，寫實派以爲美在自然全體，祇要是葫蘆，都可以拿來作畫的模型；理想派則以爲美在類型，畫家應該選擇一個最富於代表性的葫蘆。嚴格的說，理想主義祇是一種精鍊的寫實主義，以理想派攻擊寫實派，不過是以五十步笑百步罷了。

藝術對於自然，是否應該持「依樣畫葫蘆」的態度呢？藝術美是否從摹做自然美得來的呢？要回答這個問題，我們應該注意到兩件事實：

一，自然美可以化爲藝術醜。長在藤子上的葫蘆本來很好看，如果你的手藝不高明，畫在紙上的葫蘆就不很雅觀。許多香烟牌和月份牌上面的美人畫就是如此，以人而論，面孔倒還端正，眉目倒還清秀，以畫而論，則往往惡劣不堪。毛延壽有心要害王昭君，纔把她畫醜。世間有多少王昭君都被有善意無藝術手腕的毛延壽糟蹋了。

二，自然醜也可以化爲藝術美。本來是一個很醜的葫蘆，經過大畫家點鐵成金的手腕，往往可以成爲傑作。大醉大飽之後睡在牀上放屁的鄉下老太婆未必有什麼風韻，但是我們誰不高興看醉臥怡紅院的劉老老？從前藝術家大半都怕用醜材料，近來藝術家纔知道熔自然醜於藝術美，可以使美者更見其美。荷蘭畫家冉伯讓歡喜畫老朽人物，法國文學家波德萊爾歡喜拿死尸一類的事物做詩題，雕刻家羅丹和愛樸斯丹也常用在自然中爲醜的人物，都是最顯著的例子。

這兩件事實所證明的是什麼呢？

一，藝術的美醜和自然的美醜是兩件事。

二，藝術的美不是從摹倣自然美得來的。

從這兩點看，寫實主義和理想主義都是一樣錯誤，牠們的主張恰與這兩層道理相反。要明白藝術的眞性質，先要推翻牠們的「依樣畫葫蘆」的辦法，無論這個葫蘆是經過選擇，或是沒有經過選擇。

我們說「藝術美」時，「美」字祇有一個意義，就是事物現形相於直覺的一個特點。事物如果要能現形相於直覺，牠的外形和實質必須融化成一氣，牠的姿態必可以和人的情趣交感共鳴。這種「美」都是創造出來的，不是天生自在俯拾即是的，牠都是「抒情的表現」。我們說「自然美」時，「美」字有兩種意義。第一種意義的「美」就是上文所說的常態，例如背通常是直的，直背美於駝背。第二種意義的「美」其實就是藝術美。我們在欣賞一片山水而覺其美時，就已經把自己的情趣外射到山水裏去，就已把自然加以人情化和藝術化了。所以有人說：「一片自然風景就是一種心境。」一般人的錯誤在祇知道第二種意義的自然美，以為藝術美和第二種意義的自然美原來也不過如此。

法國畫家德拉庫瓦說得好：「自然祇是一部字典而不是一部書。」人人儘管都有一部字典在手邊，可是用這部字典中的字來做出詩文，則全憑各人的情趣和才學。做得好詩文的人都不能說是摹倣字典。說自然本來就美（「美」字用「藝術美」的意義）者也猶如說字典中原來就有陶淵明集和紅樓夢一類作品在內。這顯然是很荒謬的。

九 「大人者不失其赤子之心」

——藝術與遊戲

一直到現在，我們所討論的都偏重欣賞。現在我們可以換一個方向來討論創造了。

既然明白欣賞的道理，進一步來研究創造便沒有什麼困難，因為欣賞和創造的距離並不像一般人所想像的那麼遠。欣賞之中都寓有創造，創造之中也都寓有欣賞。創造和欣賞都是要見出一種意境，造出一種形相，都要根據想像與情感。比如說姜白石的「數峯清苦，商略黃昏雨」一句詞含有一個受情感飽和的意境。姜白石在做這句詞時，先須從自然中見出這種意境，然後拿這九個字把牠翻譯出來。在見到意境的一剎那中，他是在創造也是在欣賞。我在讀這句詞時，這九個字對於我祇是一種符號，我要能認識這種符號，要憑想像與情感從這種符號中領略出姜白石原來所見到的意境，須把他的譯文翻回到原文。我在見到他的意境一剎那中，我是在欣賞也是在創造。倘若我絲毫無

所創造，他所用的九個字對於我就漫無意義了。一首詩做成之後，不是就變成個個讀者的產業，使他可以坐享其成。牠也好比一片自然風景，觀賞者要拿自己的想像和情趣來交接牠，纔能有所得。他所得的深淺和他自己的想像與情趣成比例。讀詩就是再做詩。一首詩的生命不是作者一個人所能維持住，也要讀者幫忙纔行。讀者的想像和情感是生生不息的，一首詩的生命也就是生生不息的，牠並非是一成不變的。一切藝術作品都是如此，沒有創造都不能有欣賞。

創造之中都寓有欣賞，但是創造卻不全是欣賞。欣賞祇要能見出一種意境，而創造卻須再進一步，把這種意境外射出來，成爲具體的作品。這種外射也不是易事，牠要有相當的天才和人力，我們到以後還要詳論牠，現在祇就藝術的雛形來研究欣賞和創造的關係。

藝術的雛形就是游戲。游戲之中就含有創造和欣賞的心理活動。個個人不都是藝術家，個個人卻都做過嬰兒，對於游戲都有幾分經驗。所以要了解藝術的創造和欣賞，最

好是先研究游戲。

騎馬的游戲是很普遍的，我們就把牠做例來說。兒童在頑騎馬的把戲時，他的心理活動可以用這麼一段話說出來：「父親天天騎馬在街上走，看他是多麼好頑！多麼有趣！我們也騎來試試看。他的那匹大馬自然不讓我們騎。小弟弟，你彎下腰來，讓我騎！特！特！走快些！你沒有氣力了嗎？我去換一匹馬罷。」於是廚房裏的竹帚插在胯下又變成一匹馬了。

從這個普遍的游戲中間，我們可以看出幾個游戲和藝術的類似點。

一，像藝術一樣，游戲把所欣賞的意象加以客觀化，使牠成爲一個具體的情境。小孩子心裏先印上一個騎馬的意象，這個意象變成他的情趣的集中點（這就是欣賞）。情趣集中時意象大半孤立，所以本着單獨觀念實現於運動的普遍傾向，從心裏外射出來，變成一個具體的情境（這就是創造），於是有騎馬的游戲。騎馬的意象原來是心鏡從外物界所攝來的影子。在騎馬時兒童仍然把這個影子還交給外物界。不過這個影子在

攝來時已順着情感的需要而有所選擇去取，在腦裏打一個翻轉之後，又經過一番意匠經營，所以不復是生糙的自然。一個人可以當馬騎，一個竹帚也可以當馬騎。換句話說，兒童的游戲不完全是摹做自然，他也帶有幾分創造性。他不僅作騎馬的游戲，有時還揀一支粉筆或土塊在地上畫一個騎馬的人。他在一個圓圈裏畫兩點一直一橫就成了一個面孔，在下面再安上兩條線就成了兩隻腿。他原來看人物時祇注意到這些最刺眼的運動的部分，他是一個印象派的作者。

二，像藝術一樣，游戲是一種「想當然耳」的勾當。兒童在拿竹帚當馬騎時，心裏完全爲騎馬一個有趣的意象佔住，絲毫不注意到他所騎的是竹帚而不是馬。他聚精會神到極點，雖是在游戲而卻不自覺是在游戲。本來是幻想的世界，卻被他看成實在的世界了。他在幻想世界中仍然持着鄭重其事的態度。全局儘管荒唐，而各部分卻仍須合理。有兩位小姊妹正在頑做買賣的把戲，她們的母親從外面走進來向扮店主的姐姐親了一嘴，扮顧客的妹妹便抗議說：「媽媽，你爲什麼同開店的人親嘴？」從這個實例看，我們可

以知道兒戲很類似寫劇本或是寫小說，在不近情理之中仍須不背乎情理，要有批評家所說的「詩的眞實」。成人們往往嗤不鄭重的事爲兒戲，其實成人自己很少有像兒童在游戲時那麼鄭重，那麼專心，那麼認眞。

三，像藝術一樣，游戲帶有移情作用，把死板的宇宙看成活躍的生靈。我們成人把人和物的界線分得很淸楚，把想像的和實在的分得很淸楚。在兒童心中這種分別是很模糊的。他把物看成自己一樣，以爲牠們也有生命，也能痛能癢。他拿竹帚當馬騎時，你如果在竹帚上扯去一條竹枝，那就是在他的馬身上扯去一根毛，在罵你一場之後，他還要向竹帚說幾句溫言好語。他看見星說是天扎眼，看見露說是花垂淚。這就是我們在前面說過的「宇宙的人情化」。人情化可以說是兒童所特有的體物的方法。人越老就越不能起移情作用，我和物的距離就日見其大，實在的和想像的隔閡就日見其深，於是這個世界也就越沒有趣味了。

四，像藝術一樣，游戲是在現實世界之外另造一個理想世界來安慰情感。騎竹馬的

小孩子一方面覺得騎馬的有趣，一方面又苦於騎馬的不可能，騎馬的游戲是他彌補現實缺陷的一種方法。近代有許多學者說游戲起於精力的過剩，有力沒處用，纔去頑把戲。這話雖然未可盡信，卻含有若干眞理。人生來就好動，生而不能動，便是苦惱。疾病老朽幽囚都是人所最厭惡的，就是牠們奪去動的可能。動愈自由即愈使人快意，所以人常厭惡有限而追求無限。現實界是有限制的，不能容人盡量自由活動。人不安於此，於是有種種苦悶厭惱。要消遣這種苦悶厭惱，人於是自架空中樓閣。苦悶起於人生對於「有限」的不滿，幻想就是人生對於「無限」的尋求，游戲和文藝就是幻想的結果。牠們的功用都在幫助人擺脫實在界的羈鎖，跳出到可能的世界中去避風息涼。人愈到閒散時愈覺單調生活不可耐，愈想在呆板平凡的世界中尋出一點出乎常軌的偶然的波浪，來排憂解悶。所以游戲和藝術的需要在閒散時愈緊迫。就這個意義說，牠們確實是一種「消遣」。

兒童在游戲時意造空中樓閣，大概都現出這幾個特點。他們的想像力還沒有受經驗和理智束縛死，還能去來無礙。祇要有一點實事實物觸動他們的思路，他們立刻就生

出於一種意境，在一彈指中就把這種意境渲染成五光十彩。念頭一動，隨便什麼事物都變成他們的玩具，你給他們一個世界，他們立刻就可以造出許多變化離奇的世界來交還你。他們就是藝術家。一般藝術家都是所謂「大人者不失其赤子之心。」

藝術家雖然「不失其赤子之心，」但是他究竟是「大人，」有赤子所沒有的老練和嚴肅。游戲究竟祇是雛形的藝術而不就是藝術。牠和藝術有三個重要的異點。

一，藝術都帶有社會性而游戲卻不帶社會性。兒童在游戲時祇圖自己高興，並沒有意思要拿游戲來博得旁觀者的同情和贊賞。在表面看，這似乎是偏於唯我主義，但是這實在由於自我觀念不發達。他們根本就沒有把物和我分得很清楚，所以說不到求人同情於我的意思。藝術的創造則必有欣賞者。藝術家見到一種意境或是感到一種情趣，自得其樂還不甘心，他還要旁人也能見到這種意境，感到這種情趣。他固然不迎合社會心理去沽名釣譽，但是他是一個熱情者，總不免希望世有知音同情。因此藝術不像克羅齊派美學家所說的，祇達到「表現」就可以了事，牠還要能「傳達。」在原始時期，藝術的

作者都是全民衆，後來藝術家雖自成一階級，他們的作品仍然是全民衆的公有物。藝術好比一顆花，社會好比土壤，土壤比較肥沃，花也自然比較茂盛。藝術的風尚一半是作者造成的，一半也是社會造成的。

二，遊戲沒有社會性，祇顧把所欣賞的意象「表現」出來；藝術有社會性，還要進一步把這種意象傳達於天下後世，所以遊戲不必有作品而藝術則必有作品。遊戲祇是逢場作戲，比如兒童堆砂爲屋，還未堆成，卽已推倒，既已盡興，便無留戀。藝術家對於得意的作品常加意珍護，像慈母待嬰兒一般。音樂家貝多芬常言生存是一大痛苦，如果他不是心中有未盡之蘊要譜於樂曲，他久已自殺。司馬遷也是因爲要做史記，所以隱忍受腐刑的羞辱。從這些實例看，可知藝術家對於藝術比一切都看重。他們自己知道珍貴美的形相，也希望旁人能同樣的珍貴牠。他自己見到一種精靈，並且想使這種精靈在人間永存不朽。

三，藝術家既然要藉作品「傳達」他的情思給旁人，使旁人也能同賞共樂，便不能

不研究「傳達」所必需的技巧。他第一要研究他所藉以傳達的媒介，第二要研究應用這種媒介如何可以造成美形式出來。比如說做詩文語言就是媒介。這種媒介要恰能傳出情思，不可任意亂用。相傳歐陽修晝錦堂記首兩句原來是「仕宦至將相，錦衣歸故鄉」，送稿的使者已走過幾百里路了，他還要打發人騎快馬去添兩個「而」字。文人用字不苟且，通常如此。兒童在游戲時對於所用的媒介決不這樣謹慎選擇。他戲騎馬時遇着竹帚就用竹帚，遇着板凳就用板凳，反正這不過是一種代替意象的符號，祇要他自己以爲那是馬就行了，至於旁人看見時是否也恰能想到馬的意象，他卻絲毫不介意。倘若畫家意在馬而畫一個竹帚出來，誰人能了解他的原意呢？藝術的內容和形式都要恰能融合一氣，這種融合就是美。

總而言之，藝術雖伏根於游戲本能，但是因爲同時帶有社會性，須留有作品傳達情思於觀者，不能不顧到媒介的選擇和技巧的鍛鍊。牠逐漸發達到現在，已經在游戲前面走得很遠，令游戲望塵莫及了。

十　空中樓閣

創造的想像（例王昌齡的長信怨）

藝術和游戲都是意造空中樓閣來慰情遣興。現在我們來研究這種樓閣是如何建築起來的，這就是說，看看詩人在做詩或是畫家在作畫時的心理活動到底像什麼樣。

爲說話易於明瞭起見，我們最好拿一個藝術作品做實例來講。本來各種藝術都可以供給這種實例，但是能拿來擺在我們面前的祇有短詩。所以我們姑且選一首短詩，不過心裏要記得其他藝術作品的道理也是一樣。比如王漁洋所推爲唐人七絕「壓卷」作的王昌齡的長信怨：

「奉帚平明金殿開，暫將團扇共徘徊。玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來。」

大家都知道，這首詩的主人是班婕妤。她從失寵於漢成帝之後，謫居長信宮奉侍太后。昭陽宮是漢成帝和趙飛燕住的地方。這首詩是一個具體的藝術作品。王昌齡不曾留下記

載來，告訴我們他作詩心理歷程如何，他也許並沒有留意到這種問題。但是我們用心理學的幫助來從文字上分析，也可以想見大概。他作這首詩時有哪些心理的活動呢？

一，他必定使用想像。

什麼叫做想像呢？牠就是在心裏喚起意象，比如看到寒鴉，心中就印下一個寒鴉的影子，知道牠像什麼樣，這種心鏡從外物攝來的影子就是「意象」。意象在腦中留有痕跡，我眼睛看不見寒鴉時仍然可以想到寒鴉像什麼樣，甚至於你從來沒有見過寒鴉，別人描寫給你聽，說牠像什麼樣，你也可以湊合已有意象推知大概。這種回想或湊合已往意象的心理活動叫做「想像」。

想像有再現的，有創造的。一般的想像大半是再現的。原來從知覺得來的意象如此，回想起來的意象仍然是如此，比如我昨天看見一隻鴉，今天回想牠的形狀，絲毫不用自己的意思去改變牠，就是祇用再現的想像。藝術作品也不能不用複述的想像。比如這首詩裏「奉帚」「金殿」「玉顏」「寒鴉」「日影」「團扇」「徘徊」等等，在獨立時都祇是再現

的想像。「團扇」一個意象尤其如此，班婕妤自己在怨歌行裏已經用過秋天丟開的扇子自比，王昌齡不過是借用這個典故。詩做出來總須旁人能懂得，「懂得」就是能夠喚起已往的經驗來印證。用已往的經驗來印證新經驗大半憑藉再現的想像。

但是祇有再現的想像決不能創造藝術。藝術既是創造的，就要用創造的想像創造的想像也並非從無中生有，牠仍用已有意象，不過把牠們加以新配合。王昌齡的長信怨精采全在後兩句，這後兩句就是用創造的想像做成的。個個人都見過「寒鴉」和「日影，」從來卻沒有人想到班婕妤的「怨」可以見於帶昭陽日影的寒鴉。但是這話一經王昌齡說出，我們就覺得牠實在是至情至理。從這個實例看，創造的定義就是平常的舊材料之不平常的新綜合。

王昌齡的題目是長信怨。「怨」字是一個抽象的字，他的詩卻畫出一個如在目前的具體的情境，不言怨而怨自見。藝術不同哲學，牠最忌諱抽象。抽象的概念在藝術家的腦裏都要先翻譯成具體的意象，然後纔表現於作品。具體的意象纔能引起深切的情感。

比如說「貧富不均」一句話入耳時祇是一筆冷冰冰的總賬，杜工部的「朱門酒肉臭，路有凍死骨」纔是一幅驚心動魄的圖畫。思想家往往不是藝術家，就因爲不能把抽象的概念翻譯爲具體的意象。

從理智方面看，創造的想像可以分析爲兩種心理作用：一是分想作用，一是聯想作用。

我們所有的意象都不是獨立的，都是嵌在整個經驗裏面的，都是和許多其他意象固結在一起的。比如我昨天在樹林裏看見一隻鴉，同時還看見許多其他事物，如樹林，天空，行人等等。如果這些記憶都全盤復現於意識，我就無法單提鴉的意象來應用，好比你祇要用一根絲，牠裹在一團絲裏，要單抽出牠而其他的絲也連帶的抽出來一樣。「分想作用」就是把某一個意象（比如說鴉）和與牠相關的許多意象分開而單提出牠來。這種分想作用是選擇的基礎。許多人不能創造藝術就因爲沒有這副本領。他們常常說：「一部十七史從何處說起？」他們一想到某一個意象，其餘許多平時雖有關係而與本

題卻不相干的意象都一齊踴上心頭來，叫他們無法脫圍。小孩子讀死書，往往要從頭背誦到尾，纔想起一篇文章中某一句話來，也就是喫不能「分想」的苦。

有分想作用而後有選擇，祇是選擇有時就已經是創造。雕刻家在一塊頑石中雕出一座愛神來，畫家在一片荒林中描出一幅風景畫來，都是在混亂的情境中把用得着的成分單提出來，把用不着的成分丟開，來造成一個完美的形相。詩有時也祇要有分想作用就可以作成。例如「採菊東籬下，悠然見南山，」「寒波澹澹起，白鳥悠悠下，」「風吹草低見牛羊」諸名句都是從混亂的自然中劃出美的意象來，全無機杼的痕跡。

不過創造大半是舊意象的新綜合，綜合大半藉「聯想作用」。我們在上文談美感與聯想時已說過錯亂的聯想妨礙美感的道理，但是我們卻保留過一條重要的原則：「聯想是知覺和想像的基礎。藝術不能離開知覺和想像，就不能離開聯想。」現在我們可以詳論這番話的意義了。

我們曾經把聯想分為「接近」和「類似」兩類。比如這首詩裏所用的「團扇」

一個意象，在班婕妤自己第一次用牠時，是起於類似聯想，因爲她見到自己色衰失寵類似秋天的棄扇；在王昌齡用牠時則起於接近聯想，因爲他讀過班婕妤的怨歌行，提起班婕妤就因經驗接近而想到團扇的典故。不過他自然也可以想到她和團扇的類似。

「懷古」「憶舊」的作品大半起於接近聯想，例如看到赤壁就想起曹操和蘇東坡，看到遺衣掛壁就想到已故的妻子。類似聯想在藝術上尤其重要。詩經中「比」「興」兩體都是根據類似聯想。比如關關雎鳩章就是拿雎鳩的摯愛比夫婦的情誼。長信怨裏的「玉顏」在現在已成濫調，但是第一次用這兩個字的人卻費了一番想像。「玉」和「顏」本來是風馬牛不相及，祇因爲在色澤膚理上相類似，就嵌合在一起了。語言文字的引申義大半都是這樣起來的。例如「雲破月來花弄影」一句詞中三個動詞都是起於類似聯想的引申義。

因爲類似聯想的結果，物可以變成人，人也可以變成物。物變成人通常叫做「擬人」。長信怨的「寒鴉」是實例。鴉是否能寒，我們不能直接感覺到，我們覺得牠寒，便是設身

處地的想，不但如此，塞鴻在這裏是班婕妤所羨慕而又妬忌的受恩承寵者，牠也許是隱喻趙飛燕。一切移情作用都起類似聯想，都是「擬人」的實例。例如「感時花濺淚，恨別鳥驚心」和「水是眼波橫，山是眉峯聚」一類的詩句都是以物擬人。

人變成物通常叫做「托物」。班婕妤自比「團扇」，就是托物的實例。「托物」者大半不願直言心事，故婉轉以隱語出之。曹子建被迫於乃兄，在走七步路的時間中做成一首詩說：

「煮豆燃豆萁，豆在釜中泣，本是同根生，相煎何太急！」

清朝有一位詩人不敢直罵愛新覺羅氏以胡人奪了明朝的江山，乃在詠紫牡丹詩裏寄意說：

「奪朱非正色，異種亦稱王。」

這都是托物的實例。最普通的托物是「寓言」，寓言大半拿動植物的故事來隱射人類的是非善惡。托物是中國文人最歡喜的頑藝兒。莊周屈原首開端倪。但是後世注疏家對

於古人詩文往往穿鑿附會太過黃山谷說得好：

「彼喜穿鑿者棄其大旨，取其發興，於所遇林泉人物草木魚蟲，以爲物物皆有所託，如世間商度隱語者則詩委地矣」

「擬人」和「托物」都屬於象徵。所謂「象徵，」就是以甲爲乙的符號。甲可以做乙的符號，大半起於類似聯想。象徵最大的用處就是把具體的事物來代替抽象的概念。我們在上文說過，藝術最怕抽象和空泛，象徵就是免除抽象和空泛的無二法門。象徵的定義可以說是：「寓理於象。」梅聖俞續金針詩格裏有一段話很可以發揮這個定義：

「詩有內外意，內意欲盡其理，外意欲盡其象。內外意含蓄，方入詩格。」

這首詩裏的「昭陽日影」便是象徵皇帝的恩寵。「皇帝的恩寵」是「內意，」是「理，」是一個空泛的抽象概念，所以王昌齡拿「昭陽日影」一個具體的意象來代替牠，「昭陽日影」便是「象」便是「外意。」不過這種象徵是若隱若現的。詩人用「昭陽日影」時，原來因爲「皇帝的恩寵」一類的字樣不足以盡其意蘊，如果我們一定要把牠明白

指爲「皇帝的恩寵」的象徵，這又未免剪雲爲裳，以蹟象繩玄渺了。詩有可以解說出來的地方，也有不可以解說出來的地方。不可以言傳的全賴讀者意會。在微妙的境界我們尤其不可拘據繩墨。

十一 「超以象外，得其環中」

創造與情感

二，詩人於想像之外又必有情感。

分想作用和聯想作用祇能解釋某意象的發生如何可能，不能解釋作者在許多可能的意象之中何以獨決擇該意象。再就上文所引的王昌齡的長信怨來說，長信宮四圍的事物甚多，他何以單擇寒鴉？和寒鴉可發生聯想的事物甚多，他何以單擇昭陽日影？聯想並不是偶然的，有幾條路可走時而聯想祇走某一條路，這就由於情感的陰驅潛率。在長信宮四圍的許多事物之中祇有帶昭陽日影的寒鴉可以和棄婦的情懷相照映，祇有

牠可以顯出一種「怨」的情境。在藝術作品中人情和物理要融成一氣，纔能產生一個完整的境界。

這個道理可以再用一個實例來說明，比如王昌齡的閨怨：

「閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓，忽見陌頭楊柳色，悔教夫壻覓封侯！」

楊柳本來可以引起無數的聯想，桓溫因楊柳而想到「木猶如此，人何以堪！」蕭道成因楊柳而想起「此柳風流可愛，似張緒當年」，韓君平因楊柳而想起「昔日青青今在否？」的章台妓女，何以這首詩的主人獨懊悔當初勸丈夫出去謀官呢？因為「夫壻」的意象對於「春日凝妝上翠樓」的閨中少婦是一種受情感飽和的意象，而楊柳的濃綠又最易惹起春意，所以經牠一觸動，「夫壻」的意象就立刻浮上她的心頭了。情感是生生不息的，意象也是生生不息的。換一種情感就是換一種意象，換一種意象就是換一種境界。即景可以生情，因情也可以生景。所以詩是做不盡的。有人說，風花雪月等等都已經被前人說濫了，所有的詩都被前人做盡了，詩是沒有未來的了。這般人不但不知詩為何物，也

不知生命爲何物。詩是生命的表現。生命像柏格森所說的，時時在變化中卽時時在創造中。說詩已經做窮了，就不會說生命已到了末日。

王昌齡既不是班婕妤，又不是「閨中少婦」，何以能感到她們的情感呢？這又要回到「子非魚安知魚之樂？」的老問題。詩人和藝術家都有「沒身處地」和「體物入微」的本領。他們在描寫一個人時，就要鑽進那個人的心孔，在霎時間就要變成那個人，親自享受他的生命，領略他的情感。所以我們讀他們的作品時，覺得牠深中情理。在這種心靈感通中我們可以見出宇宙生命的聯貫。詩人和藝術家的心就是一個小宇宙。

一般批評家常歡喜把文藝作品分爲「主觀的」和「客觀的」兩類，以爲寫自己經驗的作品是主觀的，寫旁人的作品是客觀的。這種分別其實非常膚淺。凡是主觀的作品都必同時是客觀的，凡是客觀的作品亦必同時是主觀的。比如說班婕妤的怨歌行：

「新裂齊紈素，皎潔如霜雪，裁成合歡扇，團團似明月。出入君懷袖，動搖隨風發。常恐秋節至，涼飈敓炎熱，棄捐篋笥中，恩情中道絕。」

她拿團扇自喻，可以說是主觀的文學。但是班婕妤在做這首詩時就不能同時在怨的情感中過活，她須暫時跳開切身的情境，看看牠像什麼樣子，纔能發現牠像團扇。這就是說，她在做怨歌行時須退處客觀的地位，把自己的遭遇當作一幅畫來看。在這一剎那中，她就已經由棄婦變而為歌詠棄婦的詩人了，就已經在實際人生和藝術之中闢出一種距離來了。

再比如說王昌齡的長信怨。他以一位唐朝的男子來寫一位漢朝的女子，他的詩可以說是客觀的文學。但是他在做這首詩時一定要設身處地的想像班婕妤謫居長信宮的情況如何，像班婕妤自己一樣，他也是拿棄婦的遭遇當作一幅畫來欣賞。在想像到聚精會神時，他達到我們在前面所說的物我同一的境界，霎時之間，他的心境就變成班婕妤的心境了，他已經由客觀的觀賞者變而為主觀的享受者了。總之，主觀的藝術家在創造時也要能「超以象外，」客觀的藝術家在創造時也要能「得其環中，」像司空圖所說的。

文藝的作品都必具有完整性。牠是舊經驗的新綜合，牠的精采就全在這綜合上面見出。在未綜合之前，意象是散漫零亂的；在既綜合之後，意象是諧和整一的。這種綜合的原動力就是情感。凡是文藝作品都不能拆開來看，說某一筆平凡，某一句警闢，因爲完整的全體中各部分都相依爲命的。人的美往往在眼睛上現出，但是也要全體健旺，眼中精神纔能滿，不能把眼睛單拆開來，說這是造化的「警句。」嚴滄浪說過：「漢魏古詩，氣象混沌，難以句摘；晉以還始有佳句。」這話本是見道語而實際上有不盡然。晉以還始有佳句，但是晉以還的好詩像任何時代的好詩一樣，仍然「難以句摘。」比如長信怨的頭兩句：「奉帚平明金殿開，暫將團扇共徘徊，」拆開來單看，本很平凡。但是如果沒有這兩句所描寫的榮華冷落的情境，便顯不出後兩句的精采。工夫雖從點睛見出，卻從畫龍做起。凡是欣賞或創造文藝作品，都要先注意到總印象，不可離開總印象而細論枝節。比如古詩采蓮：

「采蓮復采蓮，蓮葉何田田！魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉北。」

單看起來，每句都無特色，合看起來，全篇卻是一幅極幽美的意境。這不僅是漢魏古詩是如此，晉以後的作品如陳子昂的登幽州臺：

「前不見古人，後不見來者，念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」

也是要求總印象上玩味，決不能字斟句酌。晉以後的詩和晉以後的詞大半都是細節勝於總印象，聰明氣和斧鑿痕跡都露在外面，這的確是藝術的衰落現象。

情感是綜合的要素，許多本來不相關的意象如果在情感上能調協，便可形成完整的有機體，比如李太白的長相思收尾兩句說：

「相思黃葉落，白露點青苔。」

錢起的湘靈鼓瑟收尾兩句說：

「曲終人不見，江山數峯青。」

溫飛卿的菩薩蠻前闋說：

「水晶簾裏頗黎枕，暖香惹夢鴛鴦錦。江上柳如烟，雁飛殘月天」

秦少游的踏莎行前闋說：

「霧失樓台，月迷津渡。桃源望斷無尋處。可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。」

這裏加圈的字句所傳出的意象都是物景，而這些詩詞全體原來都是着重人事。我們仔細玩味這些詩詞時，並不覺得人事之中猛然插入物景爲不倫不類，反而覺得牠們天生成的聯絡在一起，互相烘托，益見其美。這就由於牠們在情感上是諧和的。單拿「曲終人不見，江上數峯青」兩句詩來說，曲終人杳雖然與江上峯青絕不相干，但是這兩個意象都可以傳出一種淒清冷靜的情感，所以牠們可以調和。如果祇說「曲終人不見」而無「江上數峯青」，或是祇說「江上數峯青」而無「曲終人不見」，意味便索然了。從這個例子看，我們可以見出創造如何是平常的意象的不平常的綜合，詩如何要論總印象，以及情感如何使意象整一，種種道理了。

因爲有情感的綜合，原來似散漫的意象可以變成不散漫，原來似重複的意象也可以變成不重複。詩經裏面的詩大半每篇都有數章而數章所說的話往往無大差別。例如

——王風

「彼黍離離，彼稷之苗。行邁靡靡，中心搖搖。知我者謂我心憂，不知我者謂我何求！悠悠蒼天，此何人哉？」

「彼黍離離，彼稷之穗。行邁靡靡，中心如醉。知我者謂我心憂，不知我者謂我何求！悠悠蒼天，此何人哉？」

「彼黍離離，彼稷之實。行邁靡靡，中心如噎。知我者謂我心憂，不知我者謂我何求！悠悠蒼天，此何人哉？」

這三章詩每章都祇更換兩三個字，祇有「苗」「穗」「實」三字指示時間的變遷，其餘「醉」「噎」兩字祇是爲壓韻而更換的；在意義上並不十分必要。三章詩合在一塊不過是說：「我一年四季心裏都在憂愁。」詩人何必把牠說一遍又說一遍呢？因爲情感原是往復低徊纏綿不盡的。這三章詩在意義上確似重複而在情感上則不重複。

總之，藝術的任務是在創造意象，但是這種意象必定是受情感飽和的。情感或出於

己，或出於人，詩人對於出於己者須跳出來觀察，對於出於人者須鑽近去體驗。情感最易感通，所以「詩可以羣」。

十二 「從心所欲，不踰矩」

創造與格律

（三）在藝術方面，受情感飽和的意象是嵌在一種格律裏面的。

我們再拿王昌齡的長信怨來說，在上文我們已經從想像和情感兩個觀點研究過牠，鄰雖然已經說得不少，但是如果到此為止，我們就不免抹煞了這首詩的一個極重要的成分。長信怨不僅是一種受情感飽和的意象，而這個意象又是嵌在調聲壓韻的「七絕」體裏面的。「七絕」是一種格律。長信怨的意象是王昌齡的特創，這種格律卻不是他的特創。他以前有許多詩人用牠，他以後也有許多詩人用牠。牠是詩人們父傳子，子傳孫的一套家當。其他如五古七古五律七律以及詞的譜調等等也都是如此。

格律的起源都是歸納的，格律的應用都是演繹的。牠本來是自然律，後來纔變爲規範律。

專就詩來說，我們來看格律如何本來是自然的。

詩和散文不同。散文敍事說理，事理是直切了當，一往無餘的，所以牠忌諱紆迴往復，貴能直率流暢。詩遣興表情，興與情都是低徊往復，纏綿不盡的，所以牠忌諱直率，貴有一唱三歎之音，使情溢於辭。粗略的說，散文大半用敍述語氣，詩大半用驚歎語氣。

拿一個實例來說，比如看見一位年輕姑娘，你如果把這段經驗當作「事」來敍，你祇須說：「我看見一位年輕姑娘；」如果把她當作「理」來說，你祇須說：「她年紀輕所以漂亮。」事既敍過了，理既說明了，你就不必再說什麼，聽者就可以完全明白你的意思。但是如果你一見就愛了她，你祇說「我愛她」還不能了事，因爲這句話祇是敍述一樁事而不是傳達一種情感，你是否眞心愛她，旁人在這句話本身中還無從見出，如果你眞心愛她，你此刻念她，過些時候還是念她。你的情感來而復去，去而復來。牠是一個最不爽

快的撓攘者。這種纏綿不盡的神情就要一種纏綿不盡的音節纔表現得出這個道理隨便拿一首戀愛詩來看就會明白。比如古詩華山畿：

「奈何許！天下人何限？慊慊爲汝！」

這本來是一首極簡短的詩，不是講音節的好例，但是在這極短的篇幅中我們已經可以領略到一種纏綿不盡的情感，就因爲牠的音節雖短促而卻不直率。牠的起句用「許」字落脚，第二句雖然用一個和「許」字不協韻的「限」字，末句卻仍回到和「許」字協韻的「汝」字落脚。這種音節是往而復返的。（由「許」到「限」是往，由「限」到「汝」是返）。牠所以往而復返者，就因爲情感也是往而復返的。這種道理在較長的詩裏更易見出，你把詩經卷耳或是上文所引過的彼黍離離玩味一番，就可以明白。

韻祇是音節中一個成分。音節除韻以外，在章句長短和平仄交錯中也可以見出。章句長短和平仄交錯的存在理由也和韻一樣，都是順着情感的自然需要。分析到究竟，情感是心感於物的激動，和脈膊呼吸諸生理機能都密切相關。這些生理機能的節奏都是

抑揚相間，往而復返，長短輕重成規律的。情感的節奏見於脈膊呼吸的節奏影響語言的節奏。詩本來就是一種語言，所以牠的節奏也隨情感的節奏於往復中見規律。

最初的詩人都無意於規律而自合於規律，後人研究他們的作品，纔把潛在的規律尋繹出來。這種規律起初都祇是一種總結賬，一種統計，例如「詩大半用韻，」「某字大半與某字協韻，」「章句長短大半有規律，」「平聲和仄聲的交錯次第大半如此如此」之類。這本來是一種自然律。後來做詩的人看見前人做法如此，也就如法泡製。從前詩人多用五言或七言，他們於是也用五言或七言；從前詩人五言起句用仄仄平平仄，次句往往用平平仄仄平，於是他們調聲也用同樣的次第。這樣一來，自然律就變成規範律了。詩的聲韻如此，其他藝術的格律也是如此，都是把前規看成定例。

藝術上的通行的作法是否可以定成格律，以便後人如法泡製呢？

這是一個很難的問題，絕對的肯定答覆和絕對的否定答覆都不免有流弊。從歷史

看，藝術的前規大半是先由自然律變而爲規範律，再由規範律變而爲死板的形式。一種作風在初發時，自身大半都有不可磨滅的優點。後來聞風響應者得其形似而失其精神，有如東施學西施捧心，在彼爲美者在此反適增其醜。流弊漸深，反動隨起，於是文藝上有所謂「革命運動」。文藝革命的首領本來要把文藝從格律中解放出來，但是他們的聞風響應者又把他們的主張定爲新格律。這種新格律後來又因經形式化而引起反動。一波未平，一波又起。一部藝術史全是這些推陳翻新翻新爲陳的軌跡。王靜安在人間詞話裏所以說：

「四言敝而有楚詞，楚詞敝而有五言，五言敝而有七言，古詩敝而有律絕，律絕敝而有詞。蓋文體通行既久，染指遂多，自成習套，豪傑之士亦難於其中自出新意，故遁而作他體以自解脫。一切文體所以始盛終衰者皆由於此。」

在西方文藝中，古典主義，浪漫主義，寫實主義和象徵主義相代謝的痕跡也是如此。各派有各派的格律，各派的格律都有因成習套而「敝」的時候。

格律既可「敝」，又何取乎格律呢？格律都有形式化的傾向，形式化的格律都有束縛藝術的傾向。我們知道這個道理，就應該知道提倡要格律的危險。但是提倡不要格律也是一樁很危險的事。我們固然應該記得格律可以變爲死板的形式，但是我們也不要忘記第一流藝術家大半都是從格律中做出來的。比如陶淵明的五古，李太白的七古，王摩詰的五律以及溫飛卿周美成諸人所用的詞調，都不是出自作者心裁。

提倡格律和提倡不要格律都有危險，這豈不是一個矛盾麼？這並不是矛盾。創造不能無格律，但是祇做到遵守格律的地步也決不足與言創造。我們現在把這個道理解剖出來。

詩和其他藝術都是情感的流露。情感是心理中極原始的一種要素。人在理智未發達之前先已有情感；在理智既發達之後，情感仍然是理智的驅遣者。情感是心感於物所起的激動，其中有許多人所公同的成分，也有某個人所特有的成分。這就是說，情感一方面有羣性，一方面也有個性，羣性是得諸遺傳的，是永恆的，不易變化的；個性是成於環境

的，是隨環境而變化的。所謂「心感於物，」就是以得諸遺傳的本能的傾向對付隨人而異隨時而異的環境。環境隨人隨時而異，所以人類的情感時時在變化；遺傳的傾向為多數人所公同，所以情感在變化之中有不變化者存在。

這個心理學的結論與本題有什麼關係呢？藝術是情感的返照，牠也有羣性和個性的分別，牠在變化之中也要有不變化者存在。比如單拿詩來說，四言，五言，七言，古，律，絕，詞的交替是變化，而音節的需要則為變化中的不變化者。變化就是創造，不變化就是因襲。把不變化者歸納成為原則，就是自然律。這種自然律可以用為規範律，因為牠本來是人類公同的情感的需要。但是祇有羣性而無個性，祇有整齊而無變化，祇有因襲而無創造，也就不能產生藝術。末流忘記這個道理，所以往往把格律變成死板的形式。

格律在經過形式化之後往往使人受拘束，這是事實，但是這決不是格律本身的罪過，我們不能因噎廢食。格律不能束縛天才，也不能把庸手提拔到藝術家的地位。如果真是詩人，格律會受他奴使；如果不是詩人，有格律他的詩固然腐濫，無格律牠也還是腐濫。

古今大藝術家大半都從格律入手。藝術須寓整齊於變化。一味整齊，如鐘擺搖動聲，固然是單調；一味變化，如市場嘈雜聲，也還是單調。由整齊到變化易，由變化到整齊難。從整齊入手，創造的本能和特別情境的需要會使作者在整齊之中求變化以避免單調。從變化入手，則變化之上不能再有變化，本來是求新奇而結果卻仍還於單調。

古今大藝術家大半後來都做到脫化格律的境界。他們都從束縛中掙扎得自由，從整齊中醞釀出變化。格律是死方法，全賴人能活用。善用格律者好比打網球，打到嫻熟時雖無心於球規而自合於球規，在不識球規者看，球手好像縱橫如意，略無滯就規範的痕跡；在識球規者看，他卻處處循規蹈矩。姜白石說得好：「文以文而工，不以文而妙。」工在格律而妙則在神髓風骨。

孔夫子自道修養經驗說：「七十而從心所欲，不踰矩。」這是道德家的極境，也是藝術家的極境。「從心所欲，不踰矩」，藝術的創造活動盡於這七個字了。「從心所欲」者往往「踰矩」，「不踰矩」者又往往不能「從心所欲」。凡是藝術家都要能打破這個矛

盾。——孔夫子到快要死的時候纔做到這種境界，可見循格律而能脫化格律，大非易事了。

十三 「不似則失其所以爲詩，似則失其所以爲我」

創造與摹做

創造與格律的問題之外，還有一個和牠密切相關的問題，就是創造與摹做。因襲格律本來就已經是一種摹做，不過藝術上的摹做並不限於格律，最重要的是技巧。技巧可以分爲兩項說，一項是關於傳達的方法，一項是關於媒介的知識。

先說傳達的方法。我們在上文見過，凡是創造之中都有欣賞，但是創造卻不僅是欣賞。創造和欣賞都要見到一種意境。欣賞見到意境就止步，創造卻要再進一步，把這種意境外射到具體的作品上去。見到一種意境是一件事，把這種意境傳達出來讓旁人領略又另是一件事。

比如我此刻想像到一個很美的夜景，其中園亭，花木，湖山，風月，件件都了然於心，可

是我不能把牠畫出來。我何以不能把牠畫出來呢？因爲我不能動手，不能任意象支配筋肉的活動。我如果勉強動手，我所畫出來的全不像我所想出來的，我本來要畫一條直線，畫出來的線卻是七彎八扭，我的手不能聽我的心指使。窮究到底，藝術的創造不過是手能從心，不過是能任所欣賞的意象支配筋肉的活動，使筋肉所變的動作恰能把意象畫在紙上或是刻在石上。

這種筋肉活動不是天生自在的，牠須費一番工夫纔學得來。我想到一隻虎不能畫出一隻虎來，但是我想到「虎」字卻能信手寫一個「虎」字出來。我寫「虎」字毫不費事，但是不識字的農夫看我寫「虎」字，正猶如我看畫家畫虎一樣可驚羨。一隻虎和一個「虎」字在心中時都不過是一種意象，何以「虎」字的意象能供我的手腕作寫「虎」字的活動，而虎的意象卻不能使我的手腕作畫虎的活動呢？這個分別全在有練習與沒有練習。我練習過寫字，卻沒有練習過作畫。我的手腕筋肉祇有寫「虎」字的習慣，沒有畫虎的習慣。筋肉活動成了習慣以後就非常純熟，可以從心所欲，意到筆隨；但是

在最初養成這種習慣時，好比小孩子學走路，大人初學游水，都要跌幾交或是喝幾次水，纔可以學會。

各種藝術都各有牠的特殊的筋肉的技巧。例如寫字，作畫，彈琴等等要有手腕筋肉的技巧，唱歌吹簫要有喉舌脣齒諸筋肉的技巧，跳舞要有全身筋肉的技巧，（嚴格的說，各種藝術都要有全身筋肉的技巧。）要想學一門藝術，就要先學牠的特殊的筋肉的技巧。

學一門藝術的特殊的筋肉技巧，要用什麼方法呢？起初都要摹做。「摹做」和「學習」本來不是兩件事。姑且拿寫字做例來說。小兒學寫字，最初是描紅，其次是寫印本，再其次是臨帖。這些方法都是藉旁人所寫的字做榜樣，逐漸養成手腕筋肉的習慣。但是就我自己的經驗來說，學寫字最得益的方法是站在書家的身旁，看他如何提筆，如何運用手腕，如何使全身筋肉力量貫注在手腕上。他的筋肉習慣已養成了，在實地觀察他的筋肉如何動作時，我可以討一點訣竅來，免得自己去暗中摸索，尤其重要的是免得自己養

成不良的筋肉習慣。

推廣一點說，一切藝術上的摹做都可以作如是觀。比如說作詩作文，似乎沒有什麼筋肉的技巧，其實也是一理。詩文都要有情感和思想。情感都見於筋肉的活動，我們在前面已經說過。思想離不開語言，語言離不開喉舌的動作。比如想到「虎」字時喉舌間都不免起若干說出「虎」字的筋肉動作。這是行爲派心理學的創見，現在已逐漸爲一般心理學家所公認。詩人和文人常歡喜說「思路」，所謂「思路」並無若何玄妙，也不過是筋肉活動所走的特殊方向而已。

詩文上的筋肉活動是否可以摹做呢？牠也並不是例外。中國詩人和文人向來着重「氣」字，我們現在來把這個「氣」字研究一番，就可以知道摹做筋肉活動的道理。曾國藩在家訓裏說過一段話，很可以值得我們注意：

「凡作詩最宜講究聲調，須熟讀古人佳篇，先之以高聲朗誦，以昌其氣；繼之以密詠恬吟，以玩其味。二者並進，使古人之聲調拂拂然若與我喉舌相習，則下筆時必有句

調奔赴腕下。詩成自讀之，亦自覺琅琅可誦，引出一種興會來。」

從這段話看，可知「氣」與聲調有關，而聲調又與喉舌運動有關。韓昌黎也說過：「氣盛則言之短長與聲之高下皆宜。」聲本於氣，所以想得古人之氣，不得不求之於聲。求之於聲，即不能不朗誦。朱晦庵曾經說過：「韓昌黎蘇明允作文，敝一生之精力，皆從古人聲響學。」所以從前古文家教人作文的最重朗誦。姚姬傳與陳碩士書說：

「大抵學古文者，必須放聲疾讀，又緩讀，祇久之自悟。若但能默看，即終身作外行也。」

朗誦既久，則古人之聲可以在我的喉舌筋肉上留下痕跡，「拂拂然若與我之喉舌相習，」到我自己下筆時，喉舌也自然順這個痕跡而活動，所謂「必有句調奔赴腕下。」要看自己的詩文的氣是否順暢，也要吟哦幾行，因爲吟哦時喉舌間所習得的習慣動作就可以再現出來。從此可知從前人所謂「氣」也就是一種筋肉技巧了。

關於傳達的技巧大要如此，現在再講關於媒介的知識。

什麼叫做「媒介？」──牠就是藝術傳達所用的工具。比如顏色線形是圖畫的媒介，金石是雕刻的媒介，文字語言是文學的媒介。藝術家對於他所用的媒介也要有一番研究。比如尼阿那多的最後的晚餐是文藝復興時代最大的傑作。但是他的原蹟是用一種不耐潮溼的油彩畫在一個易受潮溼的牆壁上，所以沒過多少時候就剝落消失去了。這就是對於媒介欠研究。再比如建築，牠的媒介是泥石，牠要把泥石砌成一個美的形相。建築家都要有幾何學和力學的知識，纔能運用泥石；他還要明白他的媒介對於觀者所生的影響，纔不至於亂用材料。希臘建築家往往把石柱的腰部雕得比上下都粗壯些，但是看起來牠的粗細卻和上下一律，因為腰部是受壓時最易折斷的地方，容易引起牠比上下較細弱的錯覺，把腰部雕粗些，纔可以彌補這種錯覺。

在各門藝術之中都有如此等類的關於媒介的專門知識，文學方面尤其顯著。詩文都以語言文字為媒介。做詩文的人一要懂得字義，二要懂得字音，三要懂得字句的排列法，四要懂得某字某句的音義對於讀者所生的影響。這四樣都是專門的學問。前人對於

這些學問已逐漸蓄積起許多經驗和成績，而不是任何人隻手空拳毫無憑藉的在一生之內所可得到的。自己既不能件件去發明，就不得不利用前人的經驗和成績。文學家對於語言文字是如此，一切其他藝術家對於他的特殊的媒介也莫不然。各種藝術都同時是一種學問，都有無數年代所積成的技巧。學一門藝術，就要學該門藝術所特有的學問和技巧。這種學習就是利用過去經驗，就是吸收已有文化，也就是摹做的一端。

古今大藝術家在少年時所做的工夫大半都偏在摹做。瑪珂安傑羅費過半生的工夫研究希臘羅馬的雕刻，莎斯比亞也費過半生的工夫摹做和改作前人的劇本，這是最顯著的例。中國詩人中最不像用過工夫的莫過於李太白，但是他的集中摹擬古人的作品極多，祇略看看他的詩題就可以見出。杜工部說過：「李侯有佳句，往往似陰鏗。」他自己也說過：「解道長江靜如練，令人長憶謝玄暉。」他對於過去詩人的關係可以想見了。

藝術家從摹做入手，正如小兒學語言，打網球者學姿勢，跳舞者學步法一樣，並沒有什麼玄妙，也並沒有什麼荒唐。不過這步工夫祇是創造的始基。沒有做到這步工夫和做

到這步工夫就止步，都不足以言創造。我們在前面見過，創造是舊經驗的新綜合。舊經驗大半得諸摹倣，新綜合則必自出心裁。

像格律一樣，摹倣也有流弊，但是這也不是摹倣本身的罪過。從前學者有人提倡摹倣，也有人唾罵摹倣，往往都各有各的道理，其實並不衝突。顧亭林的日知錄裏有一條說：

「詩文之所以代變，有不得不然者。一代之文，沿襲已久，不容人人皆道此語。今且千數百年矣，而猶取古人之陳言一一而摹倣之，以是爲詩可乎？故不似則失其所以爲詩，似則失其所以爲我。」

這是一段極有意味的話，但是他的結論是突如其來的。「不似則失其所以爲詩」一句和上文所舉的理由恰相反。他一方面見到摹倣古人不足以爲詩，一方面又見到不似古人則失其所以爲詩。這不是一個矛盾麼？

這其實並不是矛盾。詩和其他藝術一樣，須從摹倣入手，所以不能不似古人，不似則失其所以爲詩；但是牠須歸於創造，所以又不能全似古人，全似古人則失其所以爲我。創